الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة – وهران 1 –

كلية الآداب والفنون قسم اللغة العربية وآدابها


أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

# شعرية الخطاب الصوفي
# "ترجمان الأشواق" لابن عربي –نموذجا–


إعداد الطالبة : إشراف الأستاذ :

- فضيلة بن عيسى أ.د أحمد مسعود


أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ الشيخ بوقربة.....................جامعة وهران........................رئيسا

أ.د/ أحمد مسعود.....................جامعة وهران........................مشرفا ومقرّرا

أ.د/ عبد القادر بوشيبة..............جامعة وهران........................عضوا مناقشا

أ.د/ محمد مرتاض.....................جامعة تلمسان......................عضوا مناقشا

أ.د/ محمد زمري......................جامعة تلمسان......................عضوا مناقشا

أ.د/ بناصر حنيفي....................جامعة مستغانم.....................عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437-1438هـ/ 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

**الحمد لله جَلَّ الله مِنْ خَالِقٍ**

**وهو العَلِيمُ بِنَا الفَاتِقُ الرَّاتِقُ**

ديوان ابن عربي

# شكر وتقدير

أسمى آيات الشكر والعرفان أرفعها إل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "أحمد مسعود" لكلّ ما قدّمه لي من نصح وإرشاد وتوجيه.

وأثني بتقدير وشكر عميقين لأساتذتي الكرام: الأستاذ الدكتور "محمد مرتاض" الذي أعتبره دائما بمثابة الأب الروحي، والأستاذ الدكتور "محمد زمري" الذي تعجز الكلمات عن شكره.

والأستاذ الدكتور "الشيخ بوقربة" الذي أكنّ له كل الاحترام.

والأستاذ الدكتور "عبد القادر بوشيبة" والأستاذ "بالناصر حنيفي"

إلى كل هؤلاء الذين اتّسع قلبهم لقراءة هذه الرسالة أقِف وقفة تحية وإجلال وشكر وإكبار، وأسأل الله لهم حسن الجزاء كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الزميلة "نعيمة" اعترافا بجميل صنيعها.

وأشكر كل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد

# إهداء

**إلى أعز من في الوجود بعد الله ورسوله**

**والدي الكريمين – أطال الله في عمرهما–**

**رمز الحب وبلسم الشفاء**

**إلى سندي وقوّتي وملاذي بعد الله زوجي رفيق دربي في السرّاء والضرّاء**

**إلى قرّة عيني التي انتظرتها طويلا سويداء القلب وثمرة الفؤاد ابنتي "سارة مريم العذراء"**

**إلى التي رسمت المستقبل بخطوط من الأمل والثقة ريحانة العائلة "سارة فاطمة الزهراء**

**إلى هؤلاء وآخرين... أهدي هذا العمل**

# مقدمة

## مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم

والحمد لله فاتح خزائن أسراره لأوليائه الصالحين، ومانح فتوحات الاستبصار لكلّ من صلّى على حبيب الله سيد الأولين والآخرين، وعلى آله وصحبه الطيّبين وبعد:

يتميّز الخطاب الصوفي بأنه خطاب خاص متميّز، رمزي دلالي ميتافيزيقي يعبّر عن تجربة وجدانية وجودية يعيشها المرِيد السالك في رحلته الروحانية ومعراجه الصوفي رغبة في الاتحاد مع المطلق، فهو يعتمد على قراءة الذات، والكشف عن حقيقة صراعها مع الوجود واللامتناهي بلغة رمزية إيحائية حبلى بالمعاني والدلالات الروحية، لغة تتجاوز الواقع والظاهر وتنزاح لتخترق الباطن، وتخلق رؤية مغايرة وأفقا تعبيريا جديدا.

ولا شك أنّ الشعر الصوفي يظفر بخصوصية هذه اللغة الانزياحية المبنية على التناقض والأضداد التي ترتقي من مستوى التعبير المباشر إلى مستوى التعبير الخيالي، وتنتقل من وظيفتها الوصفية إلى وظيفتها الإبداعية، تمتد لتشمل فضاء أرحب من الدلالات المتناسقة والمتعارضة، وتؤسس لخطاب شعري جمالي يفتح للتأويل والقراءة مشارب عدّة.

ولا ضير أن تكون اللغة الصوفية لغة شعرية، تستعير من الشعر انزياحيته وجماليته لتكوّن زخما انفعاليا، وتبتكر عالما جديدا منفردا بخصائصه وأشكاله بحكم التلقائية والتداخل بين التجربتين: الشعرية والصوفية فكلّ منهما يسبح في عالم الباطن بحثا عن الحقيقة الكاملة، وسعيا إلى تحقيق الشعرية والجمالية ولـمّا كان البناء الرمزي في الشعر الصوفي يفضي إلى تجلّيات رؤى ومواقف ذات طبيعة عرفانية، فإنّنا آثرنا أن يكون هذا البحث متعلقا بشعرية الخطاب الصوفي عند ابن عربي من خلال ديوانه "ترجمان الأشواق".

فأين تكمن شعرية الخطاب الصوفي في "ترجمان الأشواق"؟ وما هي الأبعاد الجمالية التي تضمنتها رموزه؟ وما علاقة الشعرية بالخطاب الصوفي وبالتجربة الصوفية عموما؟ وتجربة ابن عربي على وجه الخصوص؟ وما هي السمات الأسلوبية التي تثبت للخطاب الصوفي شعريته وجماليته؟ وهل حقّقت العملية الرمزية هدفها في الخطاب الشعري الصوفي الأكبري؟

هذه الأسئلة وأخرى نحاول الإجابة عليها في دراستنا التي اخترنا لها "ترجمان الأشواق" حقلا للتجربة وميدانا للتطبيق لما ينفرد به من خصائص لغوية جمالية تتوارد وتتوالد بتوالد المعاني الصوفية اللامتناهية، فكلما قرأنا الديوان ازددنا شوقا وشغفا، وتفاجأنا بقراءات مختلفة، وتأويلات جديدة، فضلا عن صاحب الديوان "الشيخ الأكبر" و"الكبريت الأحمر" و"سلطان العارفين" الرجل الذي جمعت شخصيته كل المتناقضات والثنائيات، فهو بحق يمثل ذروة شامخة من ذروات التصوّف الإسلامي، ويمثل عطاؤه قمّة النضج والوعي ومنتهى التطور لا في الأدب الصوفي فحسب بل في الأدب العالمي...

كانت هذه من بين الأسباب التي دفعتنا دفعا إلى اختيار هذا الموضوع، أضف إلى ذلك رغبتنا الملحة في الولوج إلى عالم التصوف والكشف عن بعض جوانبه وخباياه وأسراره، ولعلّ حبّنا لشعر محي الدين ابن عربي، وبخاصة غزلياته في ترجمانه التي تعبّر عن تجربة حيّة تحتاج إلى التأمّل والتعمّق لما تعكس من الحب والتسامح والارتقاء نحو العالم الآخر تستحق الدراسة والبحث، ثمّ أنّ الديوان بحر في أحشائه الدرّ كامن؛ فكان لا بدّ أن نغوص في أعماقه لننقّب عن درره، ونفائسه من خلال مقاربة أسلوبية تحليلية، ركّزنا فيها على مستويين اثنين: المستوى الإيقاعي والصوتي، والمستوى الأسلوبي والبلاغي.

أما صعوبة البحث فتكمن في هذا الثراء الشعري والغنى اللغوي خاصة، ونحن نحاول الجمع بين شعرية الخطاب الصوفي وشاعرية ابن عربي في "ترجمان الأشواق" ! وهما موضوعان واسعان كل منهما يمكن أن يستقل ببحث خاص.

كذلك مشكلة التأويل إذ لا ننكر أننا تهنا في غياهب المصادر الصوفية القديمة التي كلّها رموز وألغاز تحتاج إلى أقفال، ودراية واسعة بعلم التصوف وعلمائه، الأمر الذي أدّى بنا أحيانا إلى الإيجاز والاختصار خوفا من الوقوع في مزالق خطيرة خاصة كتب الشيخ "ابن عربي" الذي يعمد فيها إلى الإشارة ليعبّر عن فيوضه، وتجلياته، ومقاماته وأحواله... ما عدا ذلك فمادة البحث ثريّة ومتوفّرة في جل المكتبات.

هذا وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التاريخي في ترجمة الشيخ الأكبر "محي الدين ابن عربي"، وفي تتبّع المصطلحات من الناحية التاريخية التنظيرية، وعلى المنهج

الأسلوبي التحليلي والمنهج الإحصائي في استنطاق بعض النصوص الشعرية واستنباط الخصائص الأسلوبية، مستفيدين من بعض الإجراءات المنهجية التي تفك رموز النص الشعري، وتنطق إيحاءاته وتلويحاته وتكشف عن تفاعلاته النصيّة كالمنهج البنيوي.

ومن أجل الوقوف على مكامن الشعرية في الخطاب الشعري الصوفي عند ابن عربي والكشف عن أسلوبه في ديوانه "ترجمان الأشواق" ارتأينا أن نقسّم البحث إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

ففي المدخل تناولنا مفهوم التصوّف من الناحية اللغوية والاصطلاحية ونشأته وتطوّره.

أما في الفصل الأول الموسوم "محي الدين ابن عربي وتجربته الشعرية الصوفية"، فعرضنا فيه لسيرة الشيخ (مولده، نشأته، طريقه إلى التصوّف ومذهبه الصوفي) في مبحث أول.

وفي المبحث الثاني تطرقنا إلى التجربة الشعرية، والتجربة الشعرية الصوفية بشكل عام مشيرين إلى العلاقة بين الشعر والتصوف والتعالق بين التجربتين: الشعرية والصوفية، وبين رمزية اللغة وإيحاء الدلالة والطريق الروحي والنص العرفاني، ثم حاولنا أن نخصّص الحديث عن التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي في ترجمانه محدّدين أهم بواعثها ومضامينها.

وعالجنا في الفصل الثاني "شعرية الخطاب الصوفي" ضمن مبحثين: في المبحث الأول عرضنا لمفهوم الشعرية والخطاب عند العرب والغرب؛ بينما تناولنا في المبحث الثاني الخطاب الصوفي وسؤال الشعرية محاولين ربط الشعرية بالخطاب الصوفي، وكيف يمكن أن تتحقّق هذه الشعرية في الخطاب الصوفي عند ابن عربي من خلال "ترجمان الأشواق".

وخصّصنا الفصل الثالث –وهو فصل تطبيقي– للبحث في شعرية وجمالية وأسلوبية غزليات ابن عربي في "ترجمان الأشواق" من خلال مستويين اثنين: المستوى الإيقاعي والصوتي بصفتهما ركنين من أركان الشعرية حيث ركّزنا فيهما على شعرية موسيقى البحور الشعرية، ونسبة القوافي المطلقة وطبيعة حروف الروي، وعلى التكرار الصوتي، وإيقاعية التجنيس وجماليته وهذا في المبحث الأول.

أما المبحث الثاني فركّزنا فيه على المستوى الأسلوبي والبلاغي، إذ تناولنا فيه إبداعية الانزياح في "ترجمان الأشواق"، الانزياح التركيبي من خلال مظاهر التقديم والتأخير، والاعتراض باعتبارها خاصية لغوية أسلوبية تكسب الخطاب الشعري شعريته. والانزياح الدلالي الذي آثرنا أن نقِفَ فيه على الحقول الدلالية والصورة البيانية والبديعية من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والطباق.

بينما المبحث الثالث فتطرّقنا فيه إلى جمالية التناص في ديوان "ترجمان الأشواق" حيث استحضر الشاعر ثلاثة أشكال من التناص: التناص مع القرآن الكريم، التناص مع الشعر العربي القديم، واستحضار الشخصيات التاريخية التي أحدثت تشكيلا فنيا، وأظهرت براعة الشاعر وبلاغته وثراء رصيده.

وذيلنا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

وقد أتاح لنا تنوع المصادر والمراجع وتعددها ما بين المعاجم اللغوية كلسان العرب ابن منظور، والمعجم الصوفي للدكتورة "سعاد الحكيم"، و"معجم اصطلاحات الصوفية" لعبد الرزاق القاشاني، ومعجم "ابن عربي"، والكتب النقدية القديمة والحديثة العربية والغربية والتي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب "الرسالة القشيرية" للقشيري و"اللمع" للطوسي، "الرمز الشعري عند الصوفية" للدكتور عاطف جودت نصر، "هكذا تكلّم ابن عربي" للدكتور نصر حامد أبو زيد... و"بنية اللغة الشعرية" لجون كوهن، بالإضافة إلى مؤلفات الشيخ "ابن عربي" كـ"الفتوحات المكية" و"فصوص الحكم"، و"رسائله" واعتمدنا في شرح أبيات الترجمان، وتفسير دلالاته الصوفية على كتاب "ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق" لابن عربي الذي وضعه ليحدّد الأبعاد الدّلالية الروحية الذوقية المتعالية... فرصة أكبر للبحث والتحليل، والإحاطة بجوانب وزوايا الموضوع.

والحمد لله على تتمة هذا البحث الذي لا ندّعي فيه إبداعا وكمالا، إنّما جدّ واجتهاد نطمح أن يكون فاتحة موفقة ولبنة ممهّدة لبحوث لاحقة، وحسبنا أنّنا حاولنا وسعينا والله الموفق والمستعين.

وفي الختام يطيب لي أن أقدّم شكري وعرفاني وتقديري لأستاذي الفاضل المشرف على رسالتي الأستاذ الدكتور "أحمد مسعود" على سعة صدره وحسن توجيهه وإرشاده فجزاه الله عنا خير الجزاء، وشكري موصول لكلّ من أسهم في بناء وتطور هذا البحث والله ولي التوفيق.

وهران يوم: 2016/10/29

بن عيسى فضيلة

# مدخل:

# مفهوم التصوف الإسلامي وتطوّره

## مفهوم التصوف لغة واصطلاحا:

### تمهيد:

بدأ التصوف الإسلامي حركة دينية انتشرت في العالم الإسلامي كنزعة ذاتية تأملية تدعو إلى الزهد، والنّسك، والابتعاد عن كلّ ما يشغل دنيا الإنسان للفوز بحب الله والجنة. وسرعان ما تطورت هذه الحركة لتصبح نظاما له اتجاهات عقائدية، بل فرقا وطرقا وطوائف مميزة تعرف باسم "الصوفية".

يقول ابن الجوزي (597هـ) في كتابه "تلبيس إبليس" "ثم نشأ أقوام تعلقوا بالزهد والتعبّد، فتخلوا عن الدنيا، وانقطعوا إلى العبادة، واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها، وأخلاقا تخلقوا بها".[1]

فظهر المتصوفة وشاعت ظاهرة التصوف الذي يمثل مظهرا متطورا للزهد في العصور الأولى، وتطورا طبيعيا للحياة الروحية للمسلمين قال تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ تَزَكَّى (14) وَذَكَرَ اسْمَ رَبِّهِ فَصَلَّى (15) بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا (16) وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَى﴾[2].

"وقد سئل الشبلي – رضي الله عنه (ت 334هـ): لم سميت الصوفية بهذه التسمية؟

فقال: لِبَقِيَّةٍ بَقِيَتْ عَلَيْهِم مِنْ نُفُوسِهِم ولولا ذلك لما تعلقت بهم تسمية وهذه البقية يحاول نية التخلّص منها، والمجاهدة في سبيل الله بأن ينتهي الشّخص من شخصيته وفرديته "من أنا" ليصير بكلتيه ذائبا قولا وحالا وشعورا وذوقا ووجدانا في محيط الربانية...إن جهادهم الأكبر في أن يكونوا مخلصين مُخَلَّصِين".[3]

هذا هو التصوف الإسلامي عبادة وخلق وجهاد...، هو الربانية إذن، وهؤلاء هم الصوفية المخلصة لله وحده لا شريك له، والمخلصة من ذاتيتها وهويتها رغبة في الاستعلاء

---

[1] تلبيس إبليس، أبو الفرح ابن الجوزي البغدادي، دار ابن خلدون، الإسكندرية، دط، دت، ص 163.

[2] سورة الأعلى الآيات 14– 17.

[3] أقطاب الصوفية السيد أحمد البدوي، د. عبد الحليم محمود، دار المعارف القاهرة، ط5، 1119، ص 07.

على قيود المادة، وسعيا في تحقيق الصفاء الروحي والكمال الأخلاقي، ورجاء الفيض والمدد المعرفي.

يقول عبد الحليم محمود: "إن الصوفي يكون دائم التصفية، لا يزال يصفي الأوقات عن شوب الأقذار بتصفية القلب عن شوائب النّفس... ويعنيه على هذه التصفية دوام افتقاره إلى مولاه، فبدوام الافتقار ينقى من الكدر، وكلما تحركت النّفس، وظهرت بصفة من صفاتها أدركها ببصيرته النافذة، وفرّ منها إلى ربه"[1].

وينمّ هذا عن صفاء سريرة الصوفية، وطهارة قلبها، ونقاء أثارها بالأخلاق المقيدة بالشرع لتلقي الحقائق الإلهية، وكسب مرضا وحب الله فهل يرتبط اسم الصوفية بهذا الصفاء أم بأمور أخرى؟

من أجل ذلك تعددت مفاهيم الصوفية، واختلفت تعاريف التصوف وتباينت الدلالات والاشتقاقات.

[1] قضية التصوف (المنقذ من الظلال)، عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط5، 1119، ص 09.

## المدلول اللغوي لكلمة "تصوف":

اختلف الباحثون في أصل كلمة "تصوف" إلى حدّ أصبح من المتعذر أن تجد مدلولا جامعا شاملا، حيث تتداخل معانيه، وتتوارد أوصافه، وقد ذهب البعض إلى أنها مشتقة من الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس "الصوف" أي اللباس الخشن.

جاء في كتاب "اللمع" لأبي نصر السراج (ت 378هـ) أنه في الأصل نقول "صَفَوِي" فاستثقل ذلك فقيل "صوفي"[1].

وفي الرسالة القشيرية جاءت كلمة "صوفي" نسبة إلى الصوف، كما يقال "كوفي" نسبة إلى الكوفة. وتصوف إذا لبس الصّوف كما يقال تقمّص إذا لبس القميص. وذلك وجه ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف ويقال رجل صوفي"، وللجماعة صوفية"...[2]

كما كثرت الأقاويل في أصل واشتقاق كلمة "تصوف"... حيث ادّعى بعضهم أنها مشتقة من "**الصفاء**" أي صفاء القلوب قال بشر بن الحارث (ت 227هـ): "الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجلّ كرامته".[3] وهو قول يؤيده صاحب "اللمع".

فالنسبة قريبة من الصوفي، لأن أساس التصوّف تصفية القلب من كدر الدنيا، وأوضار المادة حتى قال أبو الفتح البستي – رحمه الله – (ت 400هـ) :

تَخَالَفَ النَّاسُ فِي الصُّوفِي واخْتَلَفُوا ... جَهْلًا وَظَنُّوهُ مُشْتَقًا مِن الصُّوفِ

وَلَسْتُ أَمْنَحُ هَذَا الاسْمِ غَيْرَ فَتَى ... صَافَى فَصُوفِي حَتَى سُمِي الصُّوفِي [4]

---

[1] اللمع، أبو نصر السراج الطّوسي، تحقيق: عبد الحليم عمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر ومكتبة المثنى، بغداد، دط، 1380هـ – 1960م، ص 46.

[2] الرسالة القشيرية، القشيري أبو القاسم عبد الكريم القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود بن الشريف، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1989، ص464..

[3] التصوف المنشأ والمصادر، إحسان إلهي ظهير، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1406 – 1986، ص20.

[4] إيقاظ الهمم في شرح الحكم ، أحمد بن محمد بن عجينة الحسني، تقديم محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، دط، 1119، ص20.

وذهب البعض الآخر إلى نسبة الصّوفية إلى "**أهل الصُّفة**" وهم فرق من النّساك كانوا يجلسون فوق دكّة المسجد بالمدينة لعهد النبي صلى الله عليه وسلم. أوهم الرعيل الأول من رجال التصوّف عرفوا بالتوجه والانقطاع.

أو أنهم من **الصّف الأول** من صفوف المسلمين بين يدي الله إقبالا على الصلاة والجهاد وسائر الطّاعات.

وقيل أنها مأخوذة من **الصِّفة** لاتصافهم بالأخلاق الحميدة، قال تعالى: ﴿فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهَ يُحِبُّ الْمُطَّهِّرِينَ﴾[1]. أو من **صوفة القَفَا** وهي الشعرات النابتة في مؤخرة الرأس كما جاء في لسان العرب أو من **الصوفانية** وهي بقلة معروفة عبارة عن زغباء قصيرة.[2]

وينسب قوم الصوفية إلى قبيلة "**بني صوفة**" وهي قبيلة بدوية كانت تخدم الكعبة في الجاهلية؛ "وجاء في لسان العرب لابن منظور (ت711هـ) أن الصّوف: للضأن، والصوفة كل من ولي شيئا من عمل البيت الحرام... وصوفة أبو حي من مضر، من الذين كانوا يخدمون الكعبة في الجاهلية".[3]

"وسمي أبو حي وهو الغوث بن مزابي أدّ بن طابخة بن إلياس* بصوفة لأن أمة جعلت في رأسه صوفة، وجعلته ربيطا بالكعبة يخدمها"[4]. فأصبح يطلق اسم صوفي على كل من ينقطع عن الدنيا وينصرف إلى العبادة.

---

[1] سورة التوبة، الآية 108.

[2] التصوف، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، ترجمة: إبراهيم خورش، دار عبد الحميد يونس حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1984، ص 25.

[3] لسان العرب لابن منظور الإفريقي، ج9، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص 200.

* الغوث بن مر وهو صوفة وهو الربيط وكان لا يعيش لأمه ولد فنذرت لئن عاش ولدها لتربطن برأسه صوفة ولتجعلنّه ربيطا بالكعبة... ينظر، أنساب الأشراف لإمام أحمد بن يحي بن جابر البلاذري، تحقيق، د. سهيل زكار ود/ رياض زركلي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص7.

[4] التصوف، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، ص 61.

وجاء في المعجم الوسيط: صوّف فلانا: جعله من الصوفية، وتصوّف فلان، صار من الصوفية، والتصوّف: طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل لتزكو النفس، وتسمو الرّوح".[1]

وأرجع بعض المؤرخين المختصين بالديانات القديمة الصوفية إلى أصل يوناني، وهي كلمة "سوفيا" أو "سوفوس" ومعناها الحكمة. وأيّد هذا الدكتور "يوزيف فون هامر J. Von Hammer"* و"هنري كوربان Henry Corbin"** الذي ينسب ذلك إلى البيروني (440هـ)، ويعلل الاختلاف في حرفي السين والصاد بمرونة النحويين العرب في اشتقاقهم.[2]

ولكن "نيكلسون Nicholson"*** و"نولدكه T. Noldeke"**** فنّدا هذا الرأي، ورفضا هذا الأصل بدليل أن السين اليونانية تكتب بإطراد في العربية سينا لا صادا، وأن ليس في اللغة الأرامية كلية متوسطة الانتقال من "سوفوس" اليونانية إلى صوفي العربية[3].

وأجمع الكثير من العلماء على أن التصوف مشتق من كلمة "**صوف**" وهو اللباس الخشن الذي كان يرتديه هؤلاء الناس صيفا وشتاء وأبو نصر الطوسي يفرد فصلا بعنوان: "باب الكشف عن اسم الصوفية ولم سموا بهذا الاسم؟ ولم نسبوا إلى هذه الألبسة؟

يقول في هذا المعنى: "أن الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع، ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، وذلك لأنهم معدن جميع العلوم ومحل جميع الأحوال

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425-2004، ص529.

* يوزاف فون هامر (1774-1856) مستشرق نمساوي.

** هنري كوربان (1903-1978) فيلسوف ومستشرق فرنسي ترجم عدة كتب صوفية.

[2] تاريخ الفلسفة الإسلامية، هنري كوريان، ترجمة نصيرة مروة، منشورات عويدات، بيروت، دط، 1966، ص282، 283.

*** نيكلسون (1868-1945) مستشرق إنجليزي تخصص في التصوف الإسلامي.

**** نولدكه (1836-1930) مستشرق ألماني.

[3] التصوف، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، ص 26.

المحمودة، والأخلاق الشريفة سالفا ومستأنفا، وهم مع الله تعالى في الانتقال من حال إلى حال..." ويضيف الطوسي "أن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء الأصفياء".[1]

ويؤكد دائما "بأنهم نسوا إلى ظاهر اللباس، ولم ينسبوا إلى نوع من العلوم والأحوال نم بها مترسمون، لأن الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام الصدّقين، وشعار المساكين والمتنسكين".[2]

هذا يعني أن لقب الصوفية ارتبط بظاهر اللباس، ثم إنّ الصوف هو الثوب المفضّل للأنبياء والأولياء، فعيسى عليه السلام لبس الشعر أو الصوف، ومحمد صلى الله عليه وسلم، والصحابة –رضي الله عنهم- وخاصة الإمام علي وعبد الله بن العباس–رضي الله عنهم-.

والصوف كما جاء في معاجم اللغة العربية هو الشعر، وهو الزغب الذي يغطّي جسم الحيوان.

إنما المراد بلباس الصوف مجاهدة النفس التي ترجو الوصول إلى العبادة المطلقة والسعادة الأبدية، وقد نسب الله تعالى أصحاب عيسى عليه السلام إلى ظاهر اللبسة[3] فقال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ الحَوَارِيُّونَ﴾[4]، والحواريون* انوا يغسلون الثياب أي يحورونها، والتحرير هو التبييض، وإن كان هذا هو الاشتقاق الشائع والأكثر قبولا عند الصوفية ويؤكد السهروردي (ت632هـ) ذلك بقوله: "فالقول بأنهم سموا صوفية للبسهم، الصوف أليق وأقرب إلى التواضع".[5]

---

[1] اللمع، أبو نصر الشراح الطوسي، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] التصوف، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، ص 58.

[4] المائدة، الآية 112.

* الحواريون: أتباع عيسى –عليه السلام-

[5] عوارف المعارف، أبو حفص السهروردي، المكتبة العلامية الأزهر، مصر، دط، 1939، ص46.

ويوافق ابن خلدون (ت808هـ) رأي السهر وردي فيقول: "والأظهر إن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف".[1] فلأن لباس الصوف حكم ظاهر على الظاهر تقللا من الدنيا وزهدا فيها اقتداء بالأنبياء والرسل عليهم السلام.

يبقى هذا الرأي الأرجح، وإن طعن فيه الإمام القشيري (ت297هـ) يقول: "ولبس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس، ولا اشتقاق، والأظهر فيه أنه كاللقب،... ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف، ومن قال: أنهم منسبون إلى صفة مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فالنسبة إلى الصفة لا تجئ على نحو الصوفي.

ومن قال إنّه مشتق من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة.

ل من قال: إنه مشتق من الصف فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم فالمعنى صحيح، ولكن اللغة لا تقتضي هذه النسبة إلى الصف، ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن يحتاج في تعيينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق"[2].

واضح أن الاختلاف قائم في اشتقاقات لفظ التصوف، وأن القشيري لم يؤيد أي رأي إنما أشار إلى أن كل صوفي يعبر عن ذاته في تعريفه للتصوف ولكن مهما تعدّدت الاشتقاقات، واختلفت وتنوعت فإنّ أغلبها –إن لم نقل كلّها– تؤصل التصوّف وتعبّر عن أحوال المتصوفة، وتتفق على أنّ الصوفية تجمع بين كل هذه المعاني وصفة السياق وبين صوف اللباس، وصفو القلوب... هي الصفوة الزاهدة العابدة العازفة عن الدنيا وزخارفها الطامعة في المشاهدة، والوصول إلى مرتبة الإحسان.

أما "نسبة الصّوفي إلى الصّوف، وإذا ألبس الصوف طلب من نفسه حقه لأن الصّوف مركب من الأحرف الثلاثة: الصاد، والواو والفاء، فيطلب من الصاد الصبر والصلابة والصدق والصلاة. ويطلب من الواو الوفاء والوجد، وبالفاء الفرج والفرح"[3].

[1] مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، دط، دت، ص 517.

[2] الرسالة القشيرية، أبو القاسم عبد الكريم القشيري، ص 239.

[3] التصوف (المنشأ والمصادر)، إحسان إلهي ظهير، ص29، نقلا عن آداب الصوفية، نجم الدين الكبرى، ص28.

وإذا تأملنا هذه الحروف جيدا في كلمة "صوف" أو "تصوف" فإنها تدل على المقامات والأحوال التي يندرج فيها السالك وهو في سفره الرّوحي، ويمكن ضبط هذه الحروف وفقا لحالاته النفسية أو مشاهده ومقاماته فالتاء تدل على التوبة، والصاد تدل على الصفاء، والواو تعني الوجد والفاء، الفقر والفناء.

ويمكن تلخيص الصوفية في قول ذي النون المصري (ت 245هـ) حين سأل امرأة ببعض سواحل الشام: من أين أقبلت رحمك الله؟ قالت من عند قوم ﴿تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾[1] قال وأين تريدين؟ قالت إلى ﴿رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ﴾[2] قال صفيهم فأنشأت تقول:

قَوْمٌ هُمُومُهمْ بِاللهِ قَدْ عَلِقَتْ ... فَمَا لَهُمْ هِمَمٌ تَسْمُو إِلَى أَحَدِ
فَمَطْلَبُ القَوْمِ مَوْلَاهُمْ وَسَيِّدُهُمْ ... يَا حُسْنَ مَطْلَبِهِمْ لِلْوَاحِدِ الصَّمَدِ
مَا إِنْ تُنَازِعُهُم دُنْيَا وَلَا شَرَفُ ... مِنَ المَطَاعِمِ وَالمَلَذَّاتِ وَالوَلَدِ
وَلَا لِلبْسِ ثِيَابِ فَائِقِ أَنِقِ ... وَلاَ لِرُوحِ سُرورٍ حَلَّ فِي بَلَدِ
إِلَّا مُسَارَعَة فِي إِثْرِ مَنْزِلِهِ ... قَدْ قَارَبَ الخَطْوَ فِيهَا بَاعِد الأَبَدِ
فَهُمْ رَهَائِنُ غُدْرَانٍ وَأَوْدِيَةٍ ... وَفِي الشَّوَامِخِ تَلْقَاهُمْ مَعَ العَدَدِ[3]

هي صورة ناطقة عن الصوفية وما تتحلى به من خصال وشمائل وأخلاق كريمة، فحق لها أن تأخذ هذا اللقب الصافي كيف لا والتصوف شريعة وطريقة وحقيقة يزكي النفس ويسمو الروح إلى مشاهدة الروحانية.

[1] سورة السجدة، الآية 16.
[2] سورة النور، الآية 37.
[3] قضية التصوف (المنقذ من الضلال)، عبد الحليم محمود، ص 46.

وصدق القائل:

لَيْسَ التَّصَوُّفُ ثَوْبًا أَنْتَ لاَبِسُهُ    تَزْهُو بِهِ بَيْنَ أَصْنَافِ الدَّوَاوِينِ

بَلْ التَّصَوّفُ إِيمَانٌ وَمَعْرِفَـــةٌ    وَخِدْمَة لِفَقِيرٍ أَوْ مِسْكِيـــنِ[1]

ويقول الكلاباذي: "وإن جعل مأخذه من الصّوف استقام اللفظ وصحّت العبارة... وكلّها من التخلّي عن الدّنيا، وعزوف النّفس عنها، وترك الأوطان، ولزوم الأسفار، ومنع النفوس حظوظها، وصفاء المعاملات، وصفوة الأسرار، وانشراح الصدور، وصفة السباق"[2]

إنّ التصوف أكبر من أن يكون ثوبا خشنا سميكا يرتديه الصوفي، إنه تربية وأخلاق، وعبادة وسلوك وتخلية وتحلية، ومجاهدة ورياضة بل إنه إيمان ومعرفة.

[1] الصوفية والتصوف في ضوء الكتاب والسنة، الشيخ السيد يوسف، السيد هاشم الرفاعي، الكويت، ط1، دت، ص 04.

[2] التعرّف لمذهب أهل التصوّف، أبو بكر محمد ابن إسحاق البخاري الكلاباذي، تحقيق: آرثر جون أربيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص9.

## المدلول الاصطلاحي لكلمة "تصوف":

عددت تعاريف التصوف الاصطلاحية كتعدد اشتقاقاتها، فقد أورد القشيري أزيد من خمسين تعريفا، وذكر السراج الطوسي في لمعه أن تعريفاته تتجاوز مائة تعريف.

وقال السهروردي (ت632هـ): "وأقوال المشايخ في ماهية التصوف تزيد على ألف قول"[1]، وقيل أنها بلغت حوالي الألفين تعريف، هذا الكم الهائل من التعاريف إن دلّ على شيء وإنما يدل على جلال قدر التَصوف، وعظمة نفعه، وأهميته في بناء الحياة الروحية للمسلمين، وإذ نختار البعض منها فلأن البحث لا يتسع لجردها كلها. ولعل أشهرها تعريف معروف الكرخي (ت 200هـ): "التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق"[2] والمعنى أن المتصوف يشغل بالحق عن الخلق، ويعزف عن الدنيا، ويهجر لذاتها، ويخلص العبودية لله والتأمل والخشوع.

يعرّف الجنيد (ت 297هـ) التصوف "بأنه ذكر مع اجتماع ووجد مع استماع، وعمل مع اتّباع"[3]، وسئل رويم بن أحمد رحمه الله (ت 303هـ) عن التصوف فقال: "استرسال النّفس مع الله تعالى على ما يريده"[4].

والتصوف سر إلهي يبثه الله عزّ وجل في هذه الصفوة المختارة من خلقه الذين أحبوا الله تعالى فأحبهم، وآثرهم لأنهم آثروا الآخرة على الدنيا، وأقسموا على عبادته وحده لا شريك لك، ويقول الطوسي (ت 378هـ) عندما سئل عن الصوفية: "أنهم العلماء بالله وبأحكام الله، والعاملون بما علّمهم الله تعالى، المتحققون بما استعملهم الله عز وجل. الواجدون بما تحققوا، الفانون بكل ما وجدوا، لأن كل واجد قد فني بما وجد"[5]، من الفانون إذن عن أنفسهم الباقون بالحق المتعبدون المطهرون في سبيل الوصول والذين لا يرون مع الله غير الله سبحانه وتعالى.

---

[1] عوارف المعارف، السهروردي، ص 44.

[2] الرسالة القشيرية، القشيري، ص 466.

[3] المصدر نفسه، ص466.

[4] اللمع، الطوسي، ص45.

[5] المصدر نفسه، ص47.

وجاء في الرسالة القشيرية بعض التعاريف الموجزة قال الإمام القشيري سئل سمنون عن التصوف فقال: "أن لا تملك شيئا ولا يملكك شيء... وقال محمد بن علي القصاب (ت275هـ) التصوف: أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم مع قوم كرام"[1].

وقال الشبلي: "الجلوس مع الله بلا هم" وأيضا: "الصوفي منقطع عن الخلق متصل بالحق" لقوله تعالى: ﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي﴾.[2]

وإذا كان الصوفي قد عكف على العبادة، وانقطع إلى الله تعالى وأعرض عن زخرف الدنيا وزينتها، وزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، وانفرد عن الخلق في الخلوة والعبادة.[3] فلأن الله اصطفاه واصطنعه لنفسه كما جاء في الآية الكريمة وهذا ينم عن سلوك المتصوف الحق الذي يسعى إلى تحقيق الكمال الأخلاقي، والسعادة الروحية، شرط أن يستأصل الرذائل من البواطن: ويغرس الفضائل مكانها، ليسمو ويرتقي، ويقوي العلاقة بينه وبين المولى عز وجل.

فالتصوف إذن تعبير صريح عن الأخلاق والآداب الشرعية والهادفة إلى الصفاء الروحي والباطني الذي يهيئ الصوفي لتلقي الحقائق والأسرار الإلهية، "فالعبد إذا تحقّق بالعبودية وصفاه الحق حتى صفا من كدر البشرية نزل منازل الحقيقة وقارن أحكام الشريعة فإذا فعل ذلك فهو صوفي، لأنّه قد صوفي"[4].

يقول ابن عجيبة رحمه الله (1224هـ): "التصوف علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة الملوك، وتصفية البواطن من الرذائل، وتحليتها بأنواع الفضائل وأوله علم، ووسطه عمل وآخره موهبة".[5]

---

[1] الرسالة القشيرية، القشيري، ص465.

[2] سورة طه، الآية 41.

[3] ينظر، مقدمة ابن خلدون ص 467.

[4] اللمع، الطوسي، ص47.

[5] معراج التشوف إلى حقائق التصوف، عبد الله أحمد بن عجيبة تحقيق: بد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، دط، دت، ص 25.

لقد وضّح القرآن طريق السلوك والتعبد، وأمر المؤمنين بالعدل والتقوى، والصفاء والوفاء.. هو صدق التوجه المشروط برضا الله سبحانه وتعالى إذ نجد الصوفي يتمسك بما أمر الله به، ويتعلق قلبه به دون سواه. فالأفعال التي تقع عليه لا يعلمها إلاّ الله و"التصوف كغيره من الأمور فيه باطن وظاهر، فهو في ظاهره فن من فنون الحياة يعمل على ضبط السلوك في اتجاه معرفة الخالق، وفي باطنه التّحقق بآداب الشريعة"[1].

يرتبط التصوّف بالأخلاق ارتباطا وثيقا بل يكاد يكونان وجهان لعملة واحدة يقول أو الحسن النوري (ت265هـ): "ليس التصوف برسوم ولا علوم؟ ولكنها أخلاق".[2] أي س رسما يحصل بالمجاهدة أو علما يكون بالتعلم إنما أخلاق حميدة، وشمائل كريمة اقتداء بالأنبياء والرسل حيث يقول الإمام الجنيد في هذا الباب: "يبني التصوف على ثمان خصال اقتداء بثمانية أنبياء – عليهم السلام – فيقتدى في السخاء إبراهيم لأنه بلغ أن ضحى بولده، وفي الرضى بإسماعيل لأنه سلّم لأمر الله فقال بترك روحه الغالية" وفي الصبر بأيوب لأنه صبر على بلائه بالدود، وفي كلام زكرياء للناس رمزا عندما أمره الله: ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾[3]، والذي قيل عنه في القرآن ﴿إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا﴾[4]، وفي الغربة بيحيى الذي كان غريبا في وطنه، وغريبا في أهله، وفي السياحة بعيسى لأنه كان في سياحته من التجرد، حيث لم يكن يملك إلا وعاء ومشطا ألقاهما بعد أن رأى رجلا يشرب بحفنتيه، ورجلا آخر يخلل شعره بأصابعه، وفي لبس الصوف بموسى، وفي الفقر بمحمد صلى الله عليه وسلم الذي أرسل الله إليه مفتاح كنوز الأرض".[5]

بهذه الصفات تكون أخلاق الصوفي فيها قبس من نور الأنبياء، فيكون مثالا للسخاء، والرضى، والصبر، والصمت أو الإشارة (الرمز)، والغربة، والتّجرد والفقر ولبس

---

[1] قاموس المصطلحات الصوفية، أيمن حمدي، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 12.

[2] طبقات الصوفية، السلمي أبو عبد الرحمن نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1986، ص 84.

[3] سورة آل عمران، الآية 41.

[4] سورة مريم، الآية 3.

[5] كشف المحجوب، الهجويري، تعليق: د. سعاد عبد الهادي قنديل، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 1974، ص235.

الصوف الخشن... في مجاهدة ومكابدة دائمة ومستمرة ابتغاء السعادة الإلهية، والحبور الوجداني الفريد الذي يحصل بالمعرفة الحقيقية لله.

وغايته القصوى حقيقة لا يمكن وصفها، أو يصعب الوصول إليها بطرق عادية يقول الإمام حجة الإسلام أبي حامد الغزالي (ت 505هـ): "أن طريقتهم تتم بعلم وعمل. وكان حاصل عملهم قطع عقبات القلب، والتنزّه عن أخلاقها المذمومة، وصفاتها الخبيثة، حتى يتوصّل بها إلى تخلية القلب من غير الله تعالى وتحليته بذكره"[1] ويضيف: "بأن الصوفية هم السابقون لطريق الله تعالى خاصة وأن سيرهم أحسن السير، وطريقتهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق... فإن جميع حركاتهم وسكناتهم في ظاهرهم، وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة، وليس وراء نور النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به".[2]

حقيقة أن الصوفية تعني الإنصاع لأوامر الله وشرائعه التي تفهم بمعناها الباطني الروحي والظاهري، ولا يكون ذلك إلا بالمحبة التي هي الموافقة، وليس للحبيب في العالم كله سوى اتباع أمر المحبوب.

ولا يختلف عموما تعريف التصوف اصطلاحا عند المحدثين عن القدامى، ذلك أن دائرة التصوف اتسعت وتشعبت بتطور الزمن، وتجاوزت الظاهرة الفردية إلى الظاهرة الاجتماعية، حيث تعددت الفرق، وتباينت الطوائف، وكثر رجال التصوف وأتباعهم، ولكن يبقى دائما التصوف هو الخلق الكريم، والسلوك السوي، المرتبط بأحكام الشريعة. وهو العلم بمعناه الإسلامي، العلم بالأخلاق والفضيلة، ليس يعرفه إلا صاحب دراية، وفطنة واستقامة يهدف إلى تزكية النفس وتطهيرها من الدنس.

ويرتبط مفهوم التصوف بمفهوم الزهد ذلك أن التصوف ظهر في مرحلة من مراحل تطور الزهد، بل هو نفسه الطريق الذي يسلكه الزاهد ليصل إلى المحبة الإلهية والحقيقة الكاملة، فأول التصوف زهد وتعبد وتقشف، وعزوف عن الدنيا وانقطاع إلى العبادة، ولكن

---

[1] المنقذ من الضلال، أبو حامد الغزالي، تحقيق محمد بيجو، دار التقوى للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 1992، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص 64، 65.

التصوف يزيد على الزهد والصوفية انفردوا عن الزهاد بصفات وأحوال، يقول ابن الجوزي (597هـ) "التصوف مذهب معروف عند أصحابه لا يقتصر فيه على الزهد، بل له صفات وأخلاق يعرفها أربابه".[1]

وحاول قبله ابن سينا (427هـ) أن يفرّق بين الزاهد والعابد والصوفي يقول في كتابه "الإشارات":

1-"المعرض عن متاع الدنيا وطيباتها يخص باسم الزاهد.
2- المواظب على فعل العبادات من القيام والصيام ونحوهما يخص باسم العابد.
3- المنصرف بفكره إلى قدس الجبروت مستديما لشروق.

نور الحق في سرّه يخص العارف والعارف عند "ابن سينا" هو الصوفي والزاهد قد يكون عابدا والعابد قد يكون زاهدا، فيمتزج الزهد والعبادة في شخص واحد، ولا يكون بعبادته وزهده صوفيا، ولكن الصوفي لا محاله زاهدا عابدا".[2]

لا شك أن درجة التصوف أعلى وأرقى، يكاد يكون أجلّ العلوم بعد التوحيد الخالص لله لأنه نابع من مشكاة النبوّة لا من أصول رهبانية أو يهودية... فروعه في الفقه والتفسير، والحديث والأخلاق والأدب والسياسة، "فلم تكن الصوفية في بادئ الأمر تأملا فلسفيا لاهوتيا مثل علم الكلام، وليست تأويلا للأحكام كما هو الشأن عند فرويد Freud*، ولا هي حكمة شرقية بالمعنى المعاصر لهذا المصطلح. إن الصوفية هي قبل كل شيء تجربة داخلية، هي نوع طريقة في الحياة والسلوك".[3]

---

[1] صفة الصفوة، ابن الجوزي، تحقيق محمود الفاخوري ومحمد رواس قلعجي، دار الوعي، حلب، دط، 1969، ص04.

[2] قضية التصوف المنقذ من الضلال، أبي حامد الغزالي، د. عبد الحليم محمود، ص40، 41.

*سيغموند فرويد (1856-1939) عالم وطبيب نفساني نمساوي مختص في الأمراض العقلية، من أشهر كتبه "مقدمة في التحليل النفسي".

[3] التصوف والمتصوفة، جان شوقلي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999، ص11.

وفضلا عن كون التصوف مجموعة سلوكيات، فهو تجربة أخلاقية ذوقية يعيشها المريد السالك في رحلته الروحانية من أجل تحقيق الوصال الرباني والكشف النوراني والامتزاج الوجداني، وبالتالي السعادة الحقيقية. فالتصوف له ظاهر خاص بعامة الناس، وباطن لا رك إلا بالكشف والذوق، وهو خاص بهؤلاء الذين ابتعدوا عن الشهوات، وأخلصوا في العبادات، ومما يدل على أن علوم التصوف كلها ذوق ما قاله الشيخ محي الدين ابن عربي عندما سئل عن الدليل والبرهان يعني عن أهل الطريقة فيما يتعلمون به من الأسرار الإلهية "فقل مجاوبا:

ما الدليل على حلاوة العسل؟ فلا بد أن يقول لك: هذا العلم لا يحصل إلا بالذوق، فلا يدخل تحت حد ولا يقوم عليه دليل، فقل له: هذا مَثَلٌ لك".[1]

تشبيه بليغ دال على الحلاوة والنشوة البالغة التي ينالها الصوفي أو عند لقاء ربه عند اتحاد الذاتين (العاشقة والمعشوقة) في السفر الروحي، وسلطان العارفين ذاق، بل تذوق ذلك وعاش السعادة الحقيقية السعادة الربانية يقول العلامة أبي حامد الغزالي: "اعلم أن سعادة الآدمي في معرفة الله تعالى، وأن سعادة كل شيء في ما فيه لذته وراحته، وراحة القلب إنما هي كذلك، ولذة كل شيء في ما يقتضي طبعه، ومقتضى كل شيء لما خلق لأجله".[2]

فالسعادة عند الغزالي تقوم على مبدأ المحبة الإلهية المقترنة بالمعرفة والإدراك، وتكون سبب اللذة الحاصلة في النفس من جراء إدراكها.

وإن كان المبدأ نفسه عند ابن عربي إلا أن مذهب محي الدين مذهب ذوقي حدسي كشفي أكثر منه عقلي، فهو يستلهم الحق وتجلياته "والحقيقة أنه عنه لا عن غيره يتلقى فيض أنواره وفيه لا في غيره يستقر كهف ولاءه وإليه لا إلى غيره تشرئب أعناق رجاءه"[3].

---

[1] التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، محي الدين ابن عربي، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ-2003م، ص15.

[2] جواهر القلوب، أبو حامد الغزالي، تحقيق: جميل إبراهيم حبيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 53.

[3] التجليات الإلهية، محي الدين بن عربي، تحقيق عثمان إسماعيل يحي، مركز دانشكاهي، طهران، دط، 1988، ص71.

ولا تتحقق السعادة إلا عن طريق إلهام باطني حدسي يسمو عن الإدراك العقلي، وتكون في الخلاص الروحي للفرد رغبة في الفوز بالرضى الرباني.

أوجد الله سره في هؤلاء، الصفوة الذين إن بحثت في سيرهم وأخلاقهم، وجدتها من أحسن السير، وأزكى الأخلاق، فالتصوف كله أخلاق والتجربة الصوفية الذوقية تتميز بالترقي الأخلاقي والتطهير النفسي، والصوفية تجمع بين علم الأخلاق وعلم النفس وتنبني على الباطن والعرفان الروحاني والمعرفة اللدنية الوجدانية.

يقول شيخ الإشراق السهروردي البغدادي: " إن الصوفية رزقوا سائر العلوم التي أشار إليها المتقدمون، ومن أعز علومهم علم النفس ومعرفتها، ومعرفة أخلاقها"[1].

ندرك إذن أنّ التصوف علم التزكية أو علم الأخلاق تهذبن السلوك الإنساني وتصفية الروح وتطهير القلب من صدأ الذنوب وأصناف الحقد والحسد والكذب ومن كل الأدران الحسية والروحية وتحليته بالأخلاق الحسنة والفضائل.

وبهذه المعالجة تحدث الراحة النفسية ويسكن القلب، "فيحدث ما يسمى بالتوافق النفسي عند الصوفي وهي حال لا تكون إلا بعد أن رجح عقله، وقوي إيمانه، ورسخ علمه، وصفا ذكره، وثبتت حقيقته".[2]

شروط وضعها الطوسي في الصوفي المهيأ لتلقي الحقائق الإلهية، والمقيد بالأخلاق الشرعية الإسلامية، وهو أمر لا يحصل لعامة الناس، خاصة وأن الصوفي يعيش صراعات نفسية، وتقلبات مزاجية، وحالات وجدانية معقدة تتأرجح بين القلق والخوف، وبين التّطلع والكشف وهو يسعى دوما إلى تحقيق الهدوء والاستقرار والذي لا يكون بالمعرفة الحقيقية بالله التي تؤدي إلى الاطمئنان الكامل، والسعادة الأبدية يقول الجنيد: "ليس التصوف بكثرة صيام وصلاة، بل بطمأنينة القلب وتسليم الروح".[3]

---

[1] عوارف المعارف، السهروردي، ص 27.

[2] اللمع، الطوسي، ص 98.

[3] الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، آنا ماري شيمل، ترجمة محمد إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ط1، 2006، ص 20.

وهذا الاطمئنان طلبه سيدنا إبراهيم في قوله: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُومِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي﴾[1].

اطمئنان لا يبثّه إلا الواحد الأحد في النفس البشرية المتقلبة، والمتحولة، الأمارة، واللوامة والمطمئنة... ولا يحدث ذلك إلا بحب الله وقوة الإيمان، وصدق الأعمال والإخلاص في الدين والحياة.

وصفوة القول أن التصوف مدرسة أخلاقية تقوم على مجاهدة النفس، وكبح شهواتها، وزرع معاني الطمأنينة والقيم النبيلة، ولعل أغلب تعاريف التصوف التي سبق ذكرها تؤكد أنَ القرآن الكريم والسنة النبوية هما مصدرا التصوف الإسلامي وإن كان بعض المستشرقين يزعمون أنّ مصدره أجنبي بحت (هندي أو يوناني أو فارسي) فهو دخيل في الإسلام مأخوذ إما من رهبانية الشام وهو رأي ميركس وإما من أفلاطونية اليونان الجديدة... وإما من فيدا الهنود وهو رأي جونس[2].

تبقى الآراء تتضارب، وتختلف، وكل يدلي برأيه، ولكن "المستشرق نيكلسون" "والأستاذ ماسنيون Massignon"* يتّفقان على "أن التّصوف لا يرجع إلى مصدر واحد، وإنما يرجع أولا إلى القرآن وهو أهم المصادر التي استمد منها التصوف نشأته وحياته، والمصدر الثاني هو الحديث والفقه وغيرهما من العلوم العربية الإسلامية، أما المصدر الأخير فهو الثقافية العلمية الأجنبية العامة التي وجدت في البيئة الإسلامية في عهودها الأولى".[3]

والحقيقة أن المتأمل في الفكر الصوفي الإسلامي ليس بوسعه أن ينكر وجود أمور مشتركة بين متصوفة الإسلام وبين المتصوفة غير المسلمة، ولكن يبقى المصدر الأول والأخير هو القرآن والسنّة، ويرى الغزالي "أن التصوف ليس ثقافة كسبية تتأثر بهذا الاتجاه أو ذاك، وإنما هو ذوق ومشاهدة يصل الإنسان إليهما عن طريق الخلوة، والرياضة والمجاهدة

---

[1] سورة البقرة، الآية 260.

[2] قضية التصوف المنقذ من الضلال، محمود عبد الحليم، ص 94.

* لويس ماسينيون (1883-1962) من أكبر مستشرقي فرنسا وأشهر الباحثين في التصوف الإسلامي.

[3] قضية التصوف المنقذ من الضلال، محمود عبد الحليم، ص 97.

والاشتياق بتزكية النفس، وتهذيب الأخلاق، وتصفية القلب لذكر الله تعالى، وهذا هو جوهر الشعور الصوفي".[1] شعور خاص لا يمكن التعبير عنه لأنه نابع من قلب يتلقى النفحات الإلهية والمعارف الذوقية والأسرار والحقائق، ومع هذا كله لا يجب علينا أن نغفل الجانب الفطري والاستعداد الشخصي الفردي، لأن التصوف شعور وحس قبل أن يكون عمل وتمرس والاتجاه نحو التصوف هو استعداد، والنزوع إليه فطرة، وهذا الذوق والشعور الصوفي يستمد من مصدر النور والهداية قال أبو حمزة البغدادي البزاز (ت269هـ): "من علم طريق الحق تعالى تسهل عليه سلوكه، ولا دليل على الطريق إلى الله تعالى إلا متابعة لرسول الله صلى الله عليه وسلم في أحواله وفعاله أقواله".[2]

يبقى هدف جميع متصوفة الإسلام واحد، وهو صعب التحقق لأن الطريق للوصول إلى المقصود والغاية شائك محفوف بالمخاطر، كثير التعرجات والانحدارات يعترضه في كل منحدر مشهد، وفي كل مرتفع حدث، وهذا ما يسمونه بالمقامات* والأحوال**.

فالطريق أو السفر الروحي عند الصوفية هو مسلكهم في الحياة ومنهاجهم السلوكي لبلوغ الهدف والغاية، وهم في سفرهم يتدرجون وينتقلون من مرحلة إلى أخرى من مقام إلى آخر ومن حال إلى حال.

وقد جعل الطوسي صيغ مقامات كل واحدة تسلّم إلى ما بعدها، وهي ما يتحقق العبد به، مقام التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والتوكل والرضا" وأضيفت مقامات أخرى كالمراقبة والمحاسبة والإنابة والذكر والمحبة والصدق والمجاهدة.

[1] قضية التصوف المنقذ من الضلال، محمود عبد الحليم، ص 99.

[2] الصوفية والتصوف، يوسف السيد هاشم الرفاعي، ص 23.

*المقام: موضع إقامة العبد (الإقامة)، ولا يصح لأحد منازلة مقام إلا بشهود (رؤية) إقامة الله تعالى إيّاه بذلك المقام ليصح بناء أمره على قاعدة صحيحة، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام آخر، ما لم يستوف أحكام ذلك المقام: (الرسالة القيشرية ص132-133).

**الحال: معنى يرد على القلب، من غير تعمد منهم، ولا اجتلاب ولا اكتساب لهم، من طرب أو حزن أوسط أو قبض... فالأحوال مواهب، والمقامات مكاسب.

والأحوال تأتي من عين الجواد، والمقامات تحصيل ببذل المجهود. الرسالة القيشرية، القشيري، ص133.

أما الأحوال فهي ما يرد على القلب من مواهب ربانية، فلا يبذل فيها جهد وإنما يحسها العبد، وتأتيه من غير تكسب "صاحب المقام متمكن في مقامه، وصاحب الحال مترق عن حاله"[1]؛ وعدّد الصوفية الأحوال في درجات عديدة: التأمل، الخوف الرجاء، الطمأنينة، المشاهدة، المحبة، الشوق، الأسى، القرب، الحياء، القبض...

وقيل "أن الأحوال من نتائج المقامات، والمقامات نتائج الأعمال، فكل من كان أصلح عملا كان أعلى مقاما، وكل من كان أعلى مقاما كان أعظم حالا"[2]؛ بمعنى أن المقامات والأحوال هي مراحل الترقي الروحي، فالمتحقق بالمقامات قد ترد عليه الأحوال كما أنّ صاحب الأحوال قد يترقّى منها إلى المقامات.

[1] الرسالة القيشرية، القشيري، ص133.

[2] التصوف، ماسينيون، ص 72.

## نشأة التصوف وتطوره:

اختلف الناس في نشأة التصوف كاختلافهم في أصله وتعريفه ولا يعرف على وجه التحديد من هو أول متصوف في الإسلام أو قبله، ولكن التصوف باعتباره فكرة ربما قد نشأ مع نشأة الإنسان الذي بطبعه يتطلع دائما إلى معرفة الغيب، والبحث عن الحقيقة وما تخفيه الطبيعة "فليس غريبا أن يكون سيدنا آدم عليه السلام أولا الصوفية، لأنه ظل أربعين يوما في عزلة قبل أن ينفخ الله فيه الروح، ثم وضع الله سراج العقل في فؤاده، ونور الحكمة على لسانه، فعاد في عزلته التي اصطنعه الله فيها يشع نور التصوف منه،...".[1]

بداية التصوف هذه تقرّها الأديان جميعا، ذلك أنها تعترف بنبوة آدم، وبأن الله قد اجتباه وعلمه الأسماء كلها، والنبوة أعلى درجة من التصوف قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾[2]، ويؤكد أن التصوف كسلوك وتعبّد يستمد أصوله من تعاليم الدين الإسلامي فهو يبني على الأساس السليم، والعقيدة الصحيحة وقد اختار الله الإنسان، ومنحه سره الإلهي المتمثل في العقل، والقلب ليصلا بهما إلى معرفة الحق، وهو الله تعالى بتوحيده وتعظيمه، وبلوغ السعادة الروحية.

ولكن التصوف الإسلامي الصرف استحدث في القرن الثاني وإن كان معاشا في القرن الأول، لأن أصحاب هذه الفترة هم أهل تقوى وورع وأرباب مجاهدة، وإقبال على عبادة بفطرتهم السليمة، وطبيعتهم، وبحكم اتصالهم بالرسول صلى الله عليه وسلم وهو القدوة والنموذج في التصوف فهم المتصوفة الأولى، ومعنى التصوف موجود قائم، وإن كان الاسم غائبا لم يعرف بعد. فالصحابة والتابعين وأهل البيت رضوان الله عليه كالإمام علي رضي الله عنه – وإن لم يَتَسَمُّوا باسم الصوفية – نشئوا على العرفان والتصوف. "وماذا يراد بالتصوف أكثر من أن يعيش المرء لربه لا لنفسه ويتحلى بالزهد وملازمة العبودية والإقبال

[1] الأبعاد الصوفية، آنا ماري شيمل، ص 22.

[2] سورة آل عمران، الآية 33.

على الله بالروح والقلب"[1]، قال الرسول صلى الله عليه وسلم: "خَيْرُ النَّاسِ قَرَنِي ثُمَّ الذِي يَلُونَهُمْ ثُمَّ الذِي يَلُونَهُمْ"[2].

ويذكر كثير من المتصوفين كابن الجوزي (ت596هـ) وابن خلدون (ت808هـ) أنّ لفظ الصوفية لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة الأولى".[3]

فابن خلدون في مقدمته يقول: "علم التصوف من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم، طريق الحق والهداية، وأصله العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسّلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني، وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المسلمون باسم الصوفية والمتصوفة"[4].

نفهم من قول ابن خلدون أن صوفية القرن الثاني الهجري عبارة عن زهاد ونسّاك وعباد، ولم يكونوا في حاجة إلى وصف، فهم أهل التقى والعكوف على الطاعات والانقطاع إلى الله، "بل لم يتسم في الجيل الأول بتسمية سوى صحبة رسول الله، إذ لا أفضلية فوقها، قيل لهم الصحابة، ولما أدركهم أهل الجيل الثاني سمى من صحب الصحابة بالتابعين"[5]، ثم انفرد خواص أهل السنة المقبلون على العبادة باسم الصوفية أو المتصوفة.

ويشير صاحب "اللمع" في باب الرد على من قال: لم نسمع بذكر الصوفية في القديم وهو اسم محدث".

---

[1] حقائق التصوف، السيد يوسف هاشم الرفاعي، ص 11.

[2] صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1423هـ-2002م (كتاب الشهادات)، ص645.

[3] تلبيس إبليس، أبو الفرج ابن الجوزي، ص 157.

[4] المقدمة، ابن خلدون، ص 328.

[5] التصوف، ماسينيون، ص 51.

بقوله: "الصحبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم لها حرمة، وتخصيص من شمله ذلك، فلا يجوز أن يعلق عليه اسم على أنه أشرف من الصحبة وذلك لشرف رسول الله الله عليه وسلم وحرمته. ألا ترى أنهم أئمة الزهاد والعباد والمتوكلين والفقراء والراضين... وما نالوا جميع ما نالوا إلا ببركة الصحبة مع رسول الله صلى الله عليه وسلم، فلما نسبوا إلى الصحبة التي هي أجل الأحوال استحال أن يفضلوا بفضيلة غير الصحبة التي هي أجلّ الأحوال"[1]، فالله أكرم خواص عباده بهذه الصحبة الطيبة وبأفضل البشرية وسيّد الأمة فتخلّقوا بأخلاقه الكريمة وتأدّبوا بآدابه الرفيعة.

ويضيف الطوسي: "أما القول أنه اسم محدث أحدثه البغداديون فمحال لأن في وقت الحسن البصري (ت 110هـ) رحمه الله كان يعرف هذا الاسم، وروى عنه أنه قال: رأيت صوفيا في الطوّاف فأعطيته شيئا فلم يأخذه وقال: معي أربعة دوانيق، فيكفيني ما معي".[2]

وينفي السهروردي وجود هذا الاسم في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم فيقول: "لم يعرف هذا الاسم إلى المائتين من الهجرة العربية"[3] وهذا يعني أنه ظهر في زمن التابعين.

ولكن القشيري والهجويري يؤكدان أن التصوف كان موجودا في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم يقول القشيري: "اشتهر هذا الاسم لهؤلاء الأكابر قبل المائتين من الهجرة".[4]

وجاء في "اللمع" أنه روى عن سفيان الثوري رحمه الله أنه قال: "لولا أبو هاشم الصوفي ما عرفت دقيق الرياء... وأنه قبل الإسلام قد خلت مكة في وقت من الأوقات، حتى كان لا يطوف بالبيت أحد، وكان يجيء من بلد بعيد رجل صوفي فيطوف بالبيت، وينصرف، فإن صح ذلك فإنه يدُلّ على أنه قبل الإسلام كان يعرف هذا الاسم، وكان ينسب إليه أهل الفضل والصلاح"[5]، وهذا يشير إلى أنّ الاسم ارتبط بأبي هاشم الصوفي

[1] اللمع، الطوسي، ص 42.
[2] المصدر نفسه، ص 42.
[3] عوارف المعارف، السهروردي، ص 47.
[4] الرسالة القيشرية، القشيري، ص 42.
[5] اللمع، الطوسي، ص 42.

ولكنّ التصوف مورِس –بمعناه- في عهد النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة والتابعين تحت اسم الزهد، والتقوى، والعبادة، فقد ذكر الإمام علي رضي الله عنه في زهد النبي أنّه: "قد حقّر الدّنيا وصغّرها، وأهون بها وهوّنها، وعلم أنّ الله زواها عنه اختيارا، وبسطها لغيره احتقارا، فأعرض عن الدنيا بقلبه، وأمات ذكرها عن نفسه، وأحبّ أن تغيب زينتها عن عينه، لكيلا يتّخذ منها رياشا، أو يرجو فيها مقاما...."[1]، وكان الإمام علي كرّم الله وجهه "زاهد الزهاد وبدل الأبدال*"[2] وأن التّصوف مما جاء به الوحي، ومما نزل به القرآن ومما حثت عليه السنة، فهو مقام الإحسان، وهو مقام الربانية الإسلامية يقول تعالى: ﴿وَلَكِن كُونُوا رَبَّانِيِّينَ بِمَا كُنتُمْ تُعَلِّمُونَ الْكِتَابَ وَبِمَا كُنتُمْ تَدْرُسُونَ﴾[3].

والتصوف الإسلامي استمد أصول وجوده من منبع الإسلام وقد استحدث في القرن الثاني للهجرة، ومعناه هو الذي كان عليه النبي صلى الله عليه وسلم في القرن الأول، وهو الدين الخالص، والسنة الخالصة لله التي قامت على مبدأ تحقيق العبودية، وتعظيم الربوبية، وتحقيق عمارة البواطن بالمعارف والأسرار والرضا والتوكل والإخلاص، وعمارة الظواهر بالعبادة والورع والتقوى، والاقتداء بالنبي صلى الله عليه وسلم في أقواله وأفعاله، رسوخا في مراتب الدين الثلاث (الإسلام، الإيمان، والإحسان).

كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أزهد خلق الله، وكانت حياته كلها انقطاعا ملا في الوجود، ونهج نهجه الصحابة والتابعون رضي الله عنهم الذين تعلقوا بالزهد والتعبد، وتخلقوا بأسمى الأخلاق، وكان هدفهم حب الله ومرضاته وهؤلاء العبّاد كانوا يعيشون حياة التصوف، لكنهم لم يحملوا اسم الصوفية "وهذا يعني أن الاسم لم يكن

---

[1] نهج البلاغة، علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ضبطه الدكتور صبحي الصالح، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1425هـ-2004م، ص162.

*الأبدال: قوم صالحون لا تخلوا الأرض منهم، إذا مات منهم واحد بدّل الله مكانه آخر، والواحد بدل أو بديل. نهج البلاغة، علي بن أبي طالب، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] سورة آل عمران، الآية 79.

موجودا وقت الصحابة والسلف وكان المعنى موجودا في كل منهم، والآن يوجد الاسم ولا يوجد المعنى"[1].

نفهم أن الزهد أقدم أنواع التصوف كما اعتبره يكلسون وأن لفظة التصوف أول ما أطلقت على أبي هاشم الكوفي* (ت 150هـ) –حسب رأيه دائما– بينما يخالفه الرأي المستشرق الفرنسي مانسيون فيقول: "ورد لفظ الصوفي لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي، إذ نعت به جابر بن حيان**، وهو من أهل الكوفة له في الزهد مذهب خاص".[2]

يؤشر هذا إلى العلاقة بين التصوف والتشيع*** التي تحدث عنها كثير من النقاد، وأفرد لها كامل مصطفى الشيبي كتابا بعنوان "الصلة بين التصوف والتشيع" يثبت فيه: ذلك اعتقاد منه أن التصوف وليد التشيع وأن أوّل من أسس التصوف هم الشيعة وأوّل من عرف بالصوفي هو أبو هاشم الشيعي الكوفي (ت150هـ)[3] فاعتبر التشيع مصدرا من مصادر التصوف أو العكس، على الرغم من أنه لا علاقة بينهما فقط علاقة حب واحترام لأهل البيت**، فالصوفية أحبّوا الرسول صلى الله عليه وسلم وجميع الصحابة –رضوان الله عليهم– دون تمييز أو تفريق مصداقا لقوله تعالى: ﴿ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي

---

[1] كشف المحجوب، للهجويري، ص 239.

* أبو هاشم عثمان بن شريك الكوفي الصوفي توفي سنة 150هـ، قضى معظم حياته بالشام (ينظر، الموسوعة الصوفية، ص342.

* جابر بن حيان: تلميذ جعفر الصادق حفيد الإمام علي رضي الله عنه.

[2] التصوف المنشأ والمصادر، إحسان إلهي ظهير، ص 44.

* الشيعة هم الذين انتحلوا التشيع لعلي –كرم الله وجهه– وقالوا أنه الإمام بعد الرسول صلى الله عليه وسلم بالنص الجلي أو الخفي وأنه الوصي بعده دون الصديق وعمر وعثمان –رضي الله عنهم–

[3] الصلة بين التصوف والتشيع، كامل مصطفى الشيبي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1982، ص271.

** أهل البيت: آل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم أبناؤه وأحفاده وزوجاته وآل علي، وآل عقيل، وآل جعفر، وآل عباس –رضي الله عنهم–

الْقُرْبَىٰ﴾[1]، وهذا أمر من الله بحبّ آل بيت النبوّة صلى الله عليه وسلم وتعظيمهم من غير غلو، فمحبتهم من محبة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ومن كل ما سبق يتضح أن التصوف ليس أمرا مستحدثا جديدا، ولكنه موجود مأخوذ من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم ، وإن لم يتبلور كمفهوم خاص واضح المعالم، معروف الحدود له تعاليمه وضوابطه وأصوله وقواعده وفلسفته ورجاله وأصحابه وزواياه، بل ويذهب بعض العلماء كما ذكر ماسينيون "على أن هذا الاسم معروف في الملة الإسلامية من قبل ذلك، وأنه لفظ جاهلي عرفته لعرب قبل ظهور الإسلام"[2].

ومع هذا الاختلاف لا بد من محاولة تحديد معالم نشأة التصوف وتطوره متى ظهر؟ وما هي أبرز مراحل تطوره؟

لقد مرّ التصوف الإسلامي بثلاث مراحل أساسية في المغرب والمشرق انتقل على ضوئها من مفهومه العملي الخالص إلى مفهومه الفلسفي المعقد، ثم إلى مرحلة التقليد إلا أن بذرته الأولى تكاد تقترن بتلك المعاني التي عالجها الزهاد في أشعارهم كالابتعاد عن الدنيا وزخارفها والابتعاد عن الناس.

### أ- مرحلة النشأة:

عرف القرن الثاني للهجرة تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية أثرت على الدين عقيدة وشريعة، نجمت عن عدة قضايا أهمها قضية الخلافة، والفتوحات الإسلامية وغيرها، وهي الفترة التي ظهرت فيها طائفة من الناس فرت من حياة الترف واللهو، وبالغت في زهدها حتى لقبت بالصوفية، ويشير ابن خلدون إلى ذلك بقوله: "وهذا العلم يعني التصوف – من العلوم الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين،ومن بعدهم طريقة الحق، والهداية، وأصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد في ما يقبل

[1] سورة الشورى، الآية 23.

[2] التصوف، ماسينيون، ص 52.

عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق، والخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة".[1]

لقد انفرد خواص أهل السنة باسم الصوفية وكانوا زهادا عبادا والزهد ركن من أركان التصوف بل مرحلة من مراحله وابن عربي يقول "أن الحياة الروحية تتضمن نوعين من المعرفة: أحدهما يتألف من الحقائق العقائدية وقواعد الأخلاق الدينية التي تبيّن للنّفس معايير ما يجب عليها اعتقاده وعمله لعبادة الله وبلوغ السعادة القصوى (الزهد)، والثاني يتألف من مجموع التجارب التي تصل إليها النفس بنور الإيمان تبعا لمقامها في المعرفة (التصوف)، ولهذا فإنه يسمى أولها (أي الزهد) باسم العلم الرسمي والثاني (أي – التصوف) – باسم العلم الذوقي".[2]

والعلاقة قوية جدا بين الزهد والتصوف ذلك أن التصوف ظهر في مرحلة من مراحل تطور الزهد، وأن هؤلاء الصوفية كانت حياتهم كلها زهدا وانقطاعا، وإن كان التصوف أوسع وأشمل وأدق لأنه ظاهرة إنسانية ذات طابع روحي لا تحده حدود مادية ولا زمانية، وليس وقفا على أمة بعينها أو لغة أو جنس من الأجناس.

تمثل هذه المرحلة مرحلة الزهد الخالص، أو التصوف العملي، واشتهر فيها علي بن الحسين (ت 99 هـ)، وابنه محمد بن علي (ت 117 هـ)، ومالك بن دينار (ت 131 هـ)، وداود الطائي (ت 161 هـ).

وظهر التصوف في المرحلة الأولى بصورة مذهب متميزا اعتنقه هؤلاء الصوفية كوسيلة للتقرب إلى الله تعالى، جاهلين الأسس التي قام عليها المذهب، فاقتصر التصوف عندهم على خشية الله تعالى.

---

[1] المقدمة، ابن خلدون، ص 329.

[2] ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1965، ص 111.

### ب- مرحلة التصوف الفلسفي:

عرفت هذه المرحلة نقلة نوعية انتقل فيها التصوف من مفهومه البسيط إلى مفهومه المعقد المرتبط بالنظر والفلسفة، ومثّل هذه الفترة أحسن تمثيل "معروف الكرخي" (ت200هـ). إذ يعد من الأوائل الذين ارتقوا بمظاهر التعبد من درجة" الزهد إلى التصوف العملي، حيث "جعله الكلاباذي ضمن قائمة رجال الصوفية الأوائل الذين نطقوا بعلوم الصوفية... ووصفوا أحوالهم قولا وفعلا بعد الصحابة".[1]

تميزت هذه المرحلة بالتنظير الصوفي حيث ارتبط النظر الصوفي بالفلسفة الإسلامية وأخذ التصوف يتسامى إلى نظرية خاصة في المعرفة، وسبيل الوصول إليها، "وهي تحصل للإنسان من وجهين أحدهما طريق الاستدلال والتعلم، ويسمى اعتبارا واستبصارا يختص به العلماء والحكماء، والثاني ما لا يكون بطريقة التعلم ولا الاستدلال، ولكنه يهجم على القلب كأنه ألقي فيه من حيث لا يدري".[2]

هو السفر الروحي إلى الله، أو الطريق الصوفي الشاق والعسير الذي يتدرج فيه المريد، وينتقل من مقام إلى آخر، "ولا يتم هذا الطريق حتى يعبر جميع المقامات مكملا نفسه بكل مقام قبل أن يدعه إلى تاليه متمرسا بالحال الذي تفضّل الله فأسبغه عليه وبعدئذ يكون قد رقى إلى الدرجات العالية من الإدراك التي يسميها الصوفية: معرفة وحقيقة حيث يصير الطالب عارفا، ويتحقق أن العلم والعالم شيء واحد".[3]

كان ذو النون المصري (ت245هـ) أول من وضع ورتب فكرة المقامات والأحوال وحدد معالم العرفان. وكيف يمكن معرفة الله معرفة يقينية يقول في هذا الباب: "عرفت ربي بربي، ولولا ربي ما عرفت ربي"[4]، كما دعا إلى ضرورة التخلق بأخلاق الرسول صلى الله

---

[1] ينظر، التعرف لمذهب أهل التصوف، أبو بكر محمد الكلاباذي، ص10، 11.

[2] التصوف، ماسينيون، ص 69.

[3] الصوفية في الإسلام، د. نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1422هـ-2002، ص40. ص 40.

[4] في التصوف الإسلامي، نيكلسون، ص 09.

عليه وسلم لأن الأخلاق عنده هي معيار محبة الله فمن علامات المحب لله عز وجل متابعة حبيب الله صلى الله عليه وسلم في أخلاقه وأفعاله وأوامره وسننه".[1]

وهذه ، الفترة الزمنية التي ارتبط فيها التصوف بالمجاهدات والرياضات النفسية، وبالفلسفة، واهتم فيها الصوفية بعلوم المكاشفة ومعرفة الله وحب المطلق، وهو الحب الذي ميّز التصوف الحقيقي عن طقوس الزهد الأخرى، وحب الإله يجعل المريد أو السالك يتحمل الشدائد التي يبتليه بها الله ليختبر حبه، ويجعله يتلذذ بها ويمكنه من الاتصال بالحضرة الإلهية، وقد كانت رابعة العدوية (ت 185 هـ)* أول من قال بحب الله وعشقه حتى لقبت بشهيدة العشق الإلهي". تقول في حبها لله بعد اعتزالها:

أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبُّ الهَوَى ... وَحُبًّا لأَنَّكَ أَهْــلٌ لِذَاكَــا
فَأَمَّا الذِي هُوَ حُبُّ الهَوَى ... فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِــوَاكَا
وَأَمَّا الذِي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ ... فَكَشْفُكَ لِلْحُجْبِ حَتَى أَرَاكَا
فَلاَ الحَمْدُ فِي ذَا وَلاَ ذَاكَ لِي ... وَلَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَا[2]

فموضوع الحب الإلهي شكّل حيّزا كبيرا عند الصوفية باعتباره شكلا من أشكال التعبير عن الشكر والحمد لله عز وجل، وهو من أنبل وأجل السلوك الإنساني، "والمحبة حالة يفة شهد الحق سبحانه بها للعبد، وأخبر عن محبته للعبد، فالحق سبحانه يوصف بأنه يحب العبد، والعبد يوصف بأنه يحب الحق سبحانه"[3]، فالمحبة هبة من الله تعالى بأوليائه تتفاوت بقدر الإيمان، يقول أبو طالب مكي (386هـ): "فلخصوص العارفين خاصية المحبّة

[1] الرسالة القشيرية، القيشري، ص 45.

* رابعة العدوية: أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية شاعرة المحبة الإلهية عند الصوفية. ينظر، الموسوعة الصوفية، ص173، 174.

[2] شهيدة العشق رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت، ص64.

[3] الرسالة القشيرية، القشيري، ص 519.

ولعمومهم عموم المحّبة"[1]، ويضيف أن "المحبّة من أعلى مقامات العارفين وهي إيثار من الله تعالى لعباده المخلصين، ومعها نهاية الفضل العظيم"[2]لأنّ في المحبة قرب من الله والقرب عنده هو عين الطاعة وتحقيق الوصال.

وشهدت هذه المرحلة عدة نظريات كنظرية الفناء التي جاء بها أبو يزيد البسطامي (ت261هـ) المعروف برموزه وإشاراته حتى عدّه البعض وليا صاحب كرامات، وهو يقصد بالفناء فناء الإنسان عن نفسه لا شعوريا بذاته مع الله، وتحدث هو الآخر عن العرفانية، وهي درجة لا يصلها إلا العارف بالله وهو الصوفي الحق الذي مر وتدرج في المقامات بين الزهد والعبادة وتمكّن من معرفة الله كما يقول "عرف الله بالله، وعرف من دون الله بنور الله".[3]

كان حبه لله حب العارف الذي محيت رسومه وفنيت هويته لهوية غيره ويصور أبو زيد حاله في الحب فيقول:

عَجِيبٌ لِمَنْ يَقُولُ ذَكَرْتُ رَبِّي وَهَلْ أَنْسَى فَأَذْكُرُ مَنْ نَسَيْتُ؟

شَرِبْتُ الحُبَّ كَأْسًا بَعْدَ كَأْسٍ فَمَا نَفِذَ الشَّرَابُ وَلَا رَوِيـــتُ[4]

ومن أشهر أقواله قوله: "سبحاني سبحاني ما أعظم شأني"[5] وأثارت جدلا كبيرا أدى إلى تكفيره، بيد أنه قال ذلك وهو في غمرة تجلّ (حالة السكر التي تكون في مقام الفناء) كما برّر ذلك أغلب الصوفيين.

---

[1] قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد، أبو طالب المكي، ج2، تحقيق د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1422هـ-2001م، ص1048.

[2] المصدر نفسه، ص1041.

[3] الموسوعة الصوفية، أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، د. عبد المنعم حنفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1412هـ-1992م، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص54.

[5] المرجع نفسه، ص54.

*وحدة الوجود: الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها، فليس في الوجود على الحقيقة إلاّ الله، ولا معبود في الواقع غير الله. الموسوعة الصوفية، د. عبد المنعم الحنفي، ص287.

وتطورت النظريات من الفناء والمعراج الصوفي للبسطامي، إلى الفناء ودرجات التوحيد مع أبي القاسم الجنيد (ت 297 هـ) إلى الحلول والاتحاد مع الله مع الحسين بن منصور الحلاج (ت 309 هـ) أي حلول الذات الإلهية في المخلوقات، واتحاد الطبيعة الإنسانية في الطبيعة الإلهية حتى تصبح حقيقة واحدة إلى نظرية وحدة الوجود* التي تزعمها محي الدين بن عربي (ت638هـ) والتي تقول بوحدانية الله، وأن الكون هو مظهر من مظاهر الله الخارجي، فالألوهية تتجلى في البشر، وأن الإنسان يتحد مع الله.

وتزامنا مع ما كان يحدث من تطورات في المشرق الإسلامي كان مثله في المغرب الإسلامي، حيث ارتبط التصوف بابن مسيِّرة الأندلسي (ت 269 هـ)، وابن العريف (ت537 هـ) وأبي حامد الغزالي (ت505هـ)، وأبي مدين (ت 594هـ) وابن الخطيب (776هـ)، وابن عربي...

والحق أنّ التصوف في المشرق أو في المغرب في مرحلة التنظير تصوف شرعي فلسفي، ولكن التصوف الإسلامي بعد كل هذه المراحل ركن إلى الضعف والجمود كغيره من العلوم الدينية نتيجة بعض التحولات السياسية، والاختلافات الدينية حيث أصبح (التصوف) مظهرا من مظاهر الفقر والجهل والتخاذل والفراغ مما أثر سلبيا على المجتمع الإسلامي، ثم سرعان ما أعاد التصوف هيبة مع ظهور بعض المتصوفة كالأمير عبد القادر (ت1883م) الذي اعتبر التصوف "جهاد النفس في سبيل الله، أي لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية، والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية لا لشيء آخر غير سبيل الله".[1]

والتصوف في النهاية هو تصفية للقلب وتطهيره، وإخلاص العبودية لله، وحاجتنا إليه تبقى مرهونة بحاجتنا إلى الأخلاق والقيم.

[1] المواقف الروحية والفيوضات السُّبُوحيّة، الأمير عبد القادر محي الدين الجزائري، ج1، تحقيق: د. عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص130.

# الفصل الأول: محي الدين ابن عربي وتجربته الشعرية الصوفية

## المبحث الأول: سيرة ابن عربي

## المبحث الثاني: التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي

## المبحث الأول: سيرة ابن عربي:

### أ- مولده ونشأته:

إذا أردنا الحديث عن التصوف، فإنه لا محالة أن نقف عند هامة كبيرة أو ذروة شامخة من ذروات التصوف الإسلامي أو بالأحرى التصوف الفلسفي يمثلها الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي.

يكنى بأبي بكر، ويلقب بمحي الدين، ويعرف بالحاتمي الطائي ويطلق عليه اسم "ابن العربي" بالألف واللام في الأندلس، وبحذفها في المشرق تمييزا بينه وبين القاضي أبي بكر بن العربي المعافري* (ت 543 هـ) قاضي اشبيلية[1].

كثرت أوصافه، وتعددت ألقابه منها: ابن أفلاطون لحكمته وسلطان العارفين، وإمام المتقين، والشيخ الكامل، والبحر الزاخر والكبريت الأحمر... وغيرها من ألقاب التبجيل؛ و"بعد أن فتح السلطان سليم الأول دمشق سنة (922 هـ) وأمر بتشييد مسجد الشيخ محي الدين وبناء ضريحه إلى جانبه أصبح ابن العربي يعرف باسم "الشيخ الأكبر"[2].

هو محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي كما يوقع اسمه دائما في كتبه بهذا السند، ويفتخر دوما بهذا النسب يقول:

أَنَا المُحْيِ لاَ أُكَنَّى وَلَا أُبْتَـلَدُ     أَنَـا العَرَبِيُّ الحَاتِمِــيُّ مُحَمَّــدُ[3]

لأَنَّنِي حَاتِمِيُّ الأَصْلِ ذُو كَرَمٍ     مِنْ طَيٍّ عَرَبِيٍّ عَنْ أَبٍ فَـأَبِ[4]

---

[1] الموسوعة الصوفية، د. عبد المنعم حنفي، ص276.

* هو أبو بكر محمد بن عبد الله بن العربي المعافري الإشبيلي المالكي المولد بإشبيلية (468 هـ) المشهور في الفقه والأصول والحديث صاحب كتاب "الناسخ والمنسوخ والقبس في شرح موطأ الإمام مالك.

[2] شمس المغرب سيرة الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي ومذهبه د. محمد علي حاج يوسف، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، سورية، حلب، ط1، 1427-2006، ص 16.

[3] ديوان ابن عربي بشرح أحمد حسن بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1416هـ-1996م، ص46.

[4] المرجع نفسه، ص244.

ولد الشيخ الأكبر يوم الإثنين 17 من رمضان عام 560 هـ الموافق لـ 28 من جويلية 1165م في بلدة مرسية[1] الواقعة على الشاطئ الشرقي للأندلس التي أنشأها المسلمون في عهد بني أمية، وكأن القدر اختار له هذا اليوم المبارك ليولد فيه. وهذا الموقع الطيب لينشأ فيه نشأة طيبة مزهرة في كنف أسرة كريمة تقية ثرية، كان والده رجلا صالحا من أئمة الفقه والحديث ومن أعلام الزهد والتصوف، وكانت أمه "نور" تتصف بالتقوى والصلاح والورع وتدفعه دائما إلى خدمة الشيخة المباركة "فاطمة بنت المثنى القرطبي"[2] التي كانت بمثابة الأم الثانية أو الأم الروحية لابن العربي.

وكان جده قاضيا بالأندلس، وعالما من علمائها الكبار، "وكان له خالان سلكا طريق الزهد، أحدهما "يحي بن يغان" الذي تخلى عن عرشه في تلمسان، ولزم خدمة عابدٍ فرض عليه أن يكسب قوته من الاحتطاب في الجبال... أما خاله الثاني فهو "أبو مسلم الخولاني" الذي كان يقضي الليل في مجاهدات شديدة أو يضرب نفسه بقسوة حتى لا ينام"[3]، وكان أحد أعمامه "وهو عبد الله ذا مواهب صوفية تنبؤية.[4]

في هذه الأجواء الروحانية، وهذا الوسط العائلي المفعم بالتقوى والورع، ترعرع محي الدين وشبّ متأثرا بهذه الشخصيات، وناهلا من كل هذه الينابيع الفياضة.

ومع بداية الصراعات السياسية، وفي ظل حكم الموحدين في المغرب والأيوبيين في المشرق العربي ...أذن أن يرحل ابن عربي مع عائلته إلى إشبيلية، وهو لم يتجاوز بعد الثامنة من عمره، رحلة غرست بذور التأمل، وحب الاضطلاع في داخل الصبي الذي لم يكن يشبه أقرانه من الصبيان.

---

[1] ابن عربي حياته مذهبه، آسين بلاثيوس، ص06.

[2] حقيقة العبادة عند محي الدين ابن عربي، كرم أمين أبو كرم، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1417-1997، ص15.

[3] ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص6.

[4] المرجع نفسه، ص7.

فراح محمد يتنسم هواء إشبيلية يرتوي من مائها العذب، ليستقر بها، ويستأنف الدراسة المنتظمة، يأخذ من هذا، ويغْرِفُ من ذاك، فيملأ جعبته بالدين والأدب، ومختلف العلوم، لم يترك كتابا إلا قرأه كما قال عن نفسه في محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار.[1]

تلقى ابن عربي تعليمه المبكر في إشبيلية – مهبط العلم والتصوف – فأجاد حفظ القرآن الكريم وكان مبرزا في القراءات، ملهما في المعاني والإشارات، مشتغلا بالفقه[2]، والفلسفة، متقنا لعلوم أخرى، وهو دائما يشير إلى فضل مشايخه عليه في تكوينه الجيد وإعداده المحكم.

ولعل بعض المواهب التي جبل عليها ابن عربي هيأت له أرضية التأمل في ملكوت الله، والبحث عن الحقيقة، والانغماس في حب الله، فثمة علاقة كانت بين هواية الصيد التي يفضلها والخلوة والعزلة، كما مكنته من تقلد مناصب حكومية ككاتب عند السلطان.

وفي طليعة شبابه المزهر تزوّج من مريم بنت محمد بن عبدون بن عبد الرحمن البجائي[3]، وكانت امرأة صالحة من أهل الطريق، كما يحدّث عنها ويشهد لها دائما. كانت نعم الأنيس ونعم المعين، "مثالا في الكمال الروحي، والجمال الظاهري وحسن الخلق..."[4].

وكان له ولدان، ابنه محمد المدعو سعد الدين الذي توفي بدمشق سنة (656هـ)، ودفن عند والده بسفح قاسيون، والآخر عماد الدين، وتوفي بالصالحية سنة (667هـ) ودفن كذلك بسفح قاسيون بجانب والده وأخيه[5]، كما كان له بنت اسمها زينب لا نعرف عنها شيئا[6].

---

[1] محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، ابن عربي، ج1، دار صادر، 1968، ص 05.

[2] الفتوحات المكية، محي الدين ابن عربي، تحقيق أحمد شمس الدين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص3.

[3] ابن عربي مولده ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص9.

[4] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص4.

[5] ابن عربي مولده ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص94.

[6] ديوان ابن عربي، ص06.

وتذكر التراجم أن محمد بن عربي مرض مرضا شديدا يتحدث عنه "هنري كوربان" فيقول: "في هذه الفترة بالضبط بدت على ابن عربي علامات القدرة الاستشراقية، وقد ألم به المرض. وأدخلته الحمى في حالة سبات وفتور عميقين، وخاله أهله ميتا فيما كان هو في عالمه الباطني يرى نفسه محاطا بمجموعة من الشخصيات الخطيرة ذات المظهر الجهنمي، لكن ظهر فجأة شخص ذو جمال رباني مضمخ بعطر عذب الرائحة فظهر بقوته الجبارة الكائنات الشيطانية، فسأله: من أنت؟ فأجاب: أنا سورة يس، والحقيقة أن أباه المسكين القلق على حياة ابنه كان يتلو تلك السورة بتلاوة خاصة بمن أتتهم سكرات الموت"...[1]

هذه التجربة المرضية التي ألمت به، وهذه الرؤيا الغريبة التي ظهرت له هما سببا تغير مسار حياة الصبي، ودخوله عالم التصوف، وإن كانت هذه النوبة التي أصابته نوبة ربانية جاءت في صورة مرض، حالة حمى، فإنها كشفت حقيقة ابن عربي، وأظهرت طريقه الصوفي التي اتضحت خطوطه خاصة بعد وفاة والده التي أثرت فيه أيما تأثير.

ولكن الرجل اتسم بملامح الصوفية حتى قبل وفاة والده، كيف لا وهو سليل أسرة كانت على صلة يومية بشيوخ التصوف، وتعلُّم مكارم الأخلاق أضف إلى ذلك أنه أخذ عن علماء عصره الكيفيات والممارسات فاستطاع أن يزيل الستار عن بعض الحقائق التي كانت تجول في خاطره وتشكل حيرة كبيرة بداخله. ثم أن لقاء ابن عربي بابن رشد (ت595هـ) – أحد أعظم فلاسفة المسلمين والعالم – أحدث تحولا كبيرا في حياته، فكانت سنة 580هـ - 1184م بداية تشكل الطريق الصوفي، وما يرويه محمد عن نفسه لا يحتاج إلى تأكيد يقول: "ونلت هذا المقام في دخولي هذه الطريقة سنة ثمانين وخمسمائة"[2] نقطة تحول يؤكدها "ابن عربي" بهذا التاريخ المهم الذي عانق فيه الحياة الروحانية للأبد ودون رجعة، وهو في العشرين من عمره أين عكف على قراءة الكتب الصوفية، وفهم معانيها وأسرارها، والإبحار في عالم كلّه رسوم، ورموز، وأقفال لا يمكن فكّ شفراته إلا بحضور أهل تخصصه، وهم شيوخه الذين عبّدوا له الطريق وفتحوا أمامه الأبواب كلها، والذي هو نفسه

[1] الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، هنري كروبان، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم الرباط، ط2، 2006، ص43، 44.

[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص 559.

يصرّح بهم في كتابه الفتوحات أمثال: "موسى بن عمران الميرتلي" (ت604هـ) الذي علمه كيف يتلقى الإلهامات الإلهية قال عنه ابن عربي: "هو من أكبر من لقيته يقال له موسى بن عمران سيد وقته".[1]

وكان "أبو الحجاج الشُّبْرْبُلي" أول من لقّنه طريقة الاتصال بأرواح الموتى، فضلا عن يوسف بن يخلف الكومي (ت576هـ) الذي أشاد ابن عربي بعلمه إشادة كبيرة، وشيخين متخصصين في طريقة المحاسبة على الأفعال والأقوال هما: أبو عبد الله بن مجاهد وأبو عبد الله بن قيسوم، أخذ عنهما ابن عربي ذلك، وأضاف المحاسبة على الخواطر أيضا[2].

ولعل أشهر مشايخ محي الدين، والذي أثر فيه بشكل كبير خاصة في تكوينه الروحي وَصَقْلِ شخصيته الصوفية هو شيخه "أبو العباس المغربي"[3] الذي ولد سنة 524هـ، الذي كشف له عن العلاقة الحقيقية مع الله تعالى، أو بالأحرى قطع الإرادة الجزئية، وربطها بإرادة الحق الكلية.

ولأن ابن عربي تتلمذ وتعلّم على عدد كبير من الشيوخ فإنه في الحقيقة يصعب عدّهم وترتيبهم، وإن ما نذكره في هذا المقام هو على سبيل التمثيل لا الحصر كأبي يحي الصَّنْهاجي (585هـ)، الضرير الشيخ العارف صاحب الكرامات. وأبي عبد الله الشرفي، ومن النساء: الشيخة الصالحة فاطمة القرطبية التي كانت بمثابة الأم الروحية له وياسمين الصوفية التي كانت من مرشانة الزيتون*.[4]

وكأن ابن عربي خلق لهذا الطريق، فهو مع تعلمه، وتتلمذه على يد هؤلاء النخبة من الشيوخ وغيرهم، كان يحمل صفة العالم والشيخ لا المريد أو السالك، وقد أثرى مساره الصوفي بما كانت تمليه عليه أفكاره، وخواطره، وخلواته، واتصاله بالآخر وحديثه مع الأرواح في المقابر ومشاهدته للكرامات والخوارق العجيبة والغريبة.

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص17.

[2] ينظر، ابن عربي حياته ومذهبه، بلاثيوس آسين، ص 15، 16.

[3] المرجع نفسه، ص21.

* مرشانة الزيتون: جبل مرشانة الواقع بتونس.

[4] ابن عربي حياته ومذهبه، بلاثيوس آسين، ص 26.

هذا وبعد أن أتم تكوينه الصوفي على يد مشايخه في إشبيلية، ورسم لنفسه الحياة التي أرادها واختارها له الله سبحانه وتعالى طفق يقوم بجولاته وسياحاته الطويلة إلى مختلف أصقاع العالم الإسلامي، حيث كانت وجهته الأولى نحو المدن الأندلسية، وبالضبط نحو قرطبة سنة 580هـ، وقابل كبار شيوخها كأبي بكر بن مخلوف القبائلي، وفي عام 589هـ انتقل إلى سبتة، وفيها لازم شيوخ الطريقة السبتية* أبا إسحاق إبراهيم بن أحمد العبسي، وأبا محمد عبد الله المالقي[1]، ثم غادر الأندلس متّجها إلى شمال إفريقيا، ليصل إلى تونس عام 591هـ، وكان قبل تونس قد زار بجاية وتلمسان بالجزائر، ويقال أنه التقى بأبي مدين أبو الحسن الإشبيلي (ت594هـ) وتعلم الإيحاء التنويمي**، وفي عام 593 اتجه إلى المغرب وإلى مدينة فاس تحديدا، وفيها عكف على الدراسة والمجاهدة[2]، ليعود ثانية إلى مسقط رأسه في الأندلس ويتجول فيها بين مرية وغرناطة ومرسية، وكأنها جولة وداع، أحسّ بعدها أنه تعلم كل أسرار الحياة الصوفية، وأن طريقته الروحانية اكتملت.

وبعد أن تعرف ابن عربي إلى سائر شيوخ الطرق الصوفية ومقاماتهم أصبح أهلا للعطاء عزم الرحيل إلى بلاد المشرق إثر الرؤيا الشهودية التي رآها عام (595هـ) في مرسية حيث أمره طائر يطير حول العرش الإلهي المحمول على أعمدة من نور بشدّ الرحال فورا نحو المشرق الإسلامي[3]، فكانت القاهرة الوجهة الأولى باعتبارها مهبط الرسالات ومصدر الإشراقات والإلهامات، ولكن لم يطب له المكان بسبب ما كان يراه من علمائها وشيوخها الذين اتخذوا دينهم لعبا ولهوا، فليغادرها متجها نحو القدس سنة 598هـ، ومنها إلى مكة المكرمة، ولأول مرة حيث مكث بها عامين، كتب خلالها كتاب "مشكاة الأنوار" فيما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم – من الأخبار"، وفي مكة استضافته أسرة فارسية أصفهانية، أسرة الشيخ زاهر بن رستم الأصفهاني الرجل الصوفي الذي كان يشغل منصبا رفيعا، وكان

---

* الطريقة السبتية: نسبة إلى الشيخ أبي العباس السبتي (524هـ-601هـ).

[1] رسالة القدس، ابن عربي، تقديم: طه بدوي علام، عالم الفكر، القاهرة، دط، 1989، ص 70- 86.

**الإيحاء التنموي أو الغشية التنويمية: حالة وعي متغيرة يفقد فيها النائم روح المبادرة والرغبة في التصرّف بشكل مستقل، وهو حالة نفسية عصبية تنشأ نتيجة التأثير السيكولوجي الهادف.

[2] ابن عربي حياته ومذهبه، ص43، 44.

[3] ينظر، الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص5.

لهذا الأخير فتاة عذراء آية في الحسن والجمال تدعى "نظام" فابهر ابن عربي بجمالها، ووقع في حبها، "فقلدها أحسن القلائد وعبارات الغزل اللائق في ديوانه المشهور "ترجمان الأشواق ضمنه لطيف المعاني الإلهية جاعلا العبارة بلسان الغزل والنسيب".[1]

ثم انتقل إل المدينة المنورة فبغداد والموصل عام 602 هـ أين قام بزيارة الشيخ علي بن عبد الله بن جامع الذي ألبسه الخضر عليه السلام الخرقة، وابن جامع ذاته يلبس ابن عربي الخرقة في الموضع نفسه.[2]

وفي سنة 603 هـ عاد إلى القاهرة ولم يمكث طويلا، ولكن هذا الأخير يغادر ويتجه إلى مكة المكرمة، ثم ينتقل إلى حلب 606 هـ وبعدها إلى بغداد عام 608 هـ وهناك يلتقي بالصوفي المشهور صاحب كتاب عوارف المعارف: شهاب الدين السهروردي (ت 632هـ)[3] ليعود ثانية إلى حلب، ثم يواصل سفره إلى قوتية في نواحي آسيا الصغرى، فيلقى استقبالا حارا وحفاوة وإقامة طيبة عند صديقه محمد بن إسحاق الرومي والد الصوفي المعروف صدر الدين القونوي (ت 672هـ)، ثم عاد إلى حلب ومكث فترة قصيرة وبعدها توجه إلى حمص م إلى دمشق التي استقرّ فيها بشكل نهائي، وكان أميرها الملك المعظم ابن الملك العادل أحد تلامذته الذي جعله يهنأ بالعيش فيها، ويحس بالأمان والسكينة في الفترة الممتدة من (620هـ إلى 638 هـ).[4]

قضى ابن عربي بقية حياته بدمشق محاطا بعائلته، ومريديه مطمئن البال، هادئ النفس، قار العين، متفرغا للتأليف والتصنيف حيث ألّف عددا ضخما من الكتب والرسائل

---

[1] ترجمان الأشواق، محي الدين ابن عربي، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، 2004، ص13. وينظر، THE TARJUMAN AL-ASHWAQ, a collection of mystical odes by MUHYIDDIN IBN AL-ARABI by Reylond A/ Nicholson, London, Royal Asiatic society, 1911, p12.

[2] ابن عربي حياته ومذهبه، بلاثيوس آسين، ص 62.

[3] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص6.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ج1، ص6.

كيف لا وهو الملقّب بالبحر الزاخر و"بحر الحقائق" حتى اختلف الباحثون في حصرها ما بين المائيين والأربعمائية أو تزيد.

وقد نوّع محي الدين في مادته، فجمع بين التصوف النظري والعملي، والحديث، وتفسير القرآن والسيرة النبوية، والشعر الصوفي، وعلوم الأسرار، وإن عرف بكثرة إنتاجه، وثراء رصيده فهو يختلف عن كثير من علماء المسلمين في طريقة التأليف لأنه يترك نفسه لفيوض الرحمن، وما يؤمر به من الحق في نوم أو مكاشفة ... وكلها موجهة لفئة المتصوفة المتمكنة لأنها رمزية محظة، عميقة عمق النفس الروحية يطبعها الإبهام والغموض، تحتاج إلى قدرة فائقة، ودراية واسعة، وبعد نظر حتى يفهم محتواها ويكشف سرها. وهو الأمر الذي أثار عجب العلماء العرب والمستشرقين حيث وصفه كارل بروكلمان (Karl Brokelman)* بأنه مؤلف من أخصب المؤلفين عقلا وأوسعهم خيالا وفكرا له نحوا مائة وخمسين مؤلفا".[1]

أما نيكلسون فيرى "أن ابن عربي وضع مؤلفاته خلال أسفاره ... وقد اشتهر اثنان من هذه المؤلفات بصورة خاصة، فعدّ ابن عربي بسببهما أعظم متصوفة المسلمين قاطبة وهما الفتوحات المكية وفصوص الحكم"[2]، وقال عنه الكتبي (ت 764هـ) "بأنه من أعظم مؤلفي الصوفية، ومن أعظم المؤلفين على الإطلاق إنتاجا"[3]، ومن أشهر كتبه:

1- الفتوحات المكية في أسرار المالكية والملكية، وهو أعظم وأضخم موسوعة صوفية تترجم تجربة ابن عربي الروحية وتوضح حقيقته الصوفية يقع في عدة مجلدات تختلف ختلاف طبعاتها أحدث طبعة لبنانية وأقدمها مصرية، ألفه خلال 40 سنة بداية من

---

*كارل بروكلمان: (1868-1956) مستشرق ألماني اهتم بدراسة التاريخ الإسلامي.

[1] فصوص الحكم، الشيخ محي الدين ابن عربي، د/ أبو العلا عفيفي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1946، ص5. (التصدير)

[2] تاريخ الأدب العباسي رينولد بنكلسون ترجمة وتحقيق صفاء خاصي، منشورات المكية الأهلية، بغداد، دط، 1967، ص211.

[3] فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي، مطبعة بولاق، القاهرة، ج2، دط، 1983، ص 302.

وجوده في مكة، وانتهاء بوجوده في دمشق عام 635 هـ، يقع في 65 بابا نحو أربعة آلاف صفحة، ويقسم الكتاب إلى ستة أقسام وهي:

1- المعارف.
2- المعاملات.
3- الأحوال
4- المنازل
5- المغازلات
6- المقامات

وهذه الأقسام موزعة على خمسمائة وستين فصلا تسبقها مقدمة ضخمة، وهو جامع لمحورين أساسين:

- محور المعقولية.*
- محور العرفانية.**

## 2- فصوص الحكم:

وهو من أنفس وأثمن ما ألف ابن عربي، وأبعدها عمقا وأكثرها تركيزا، يعدّ من أهم وأعقد كتب الشيخ ألفه سنة 627 هـ بدمشق، وجمع فيه خلاصة مذهبه في وحدة الوجود، ومجمل معارفه في القرآن والحديث وعلم الكلام والفلسفة. يقع الكتاب في تسع وعشرين بابا، وجاء نتيجة بشرى نبوية، إذ ظهر له النبي صلى الله عليه وسلم، وسلّمه كتابا عنوانه "فصوص الحكم". وأمره بإذاعته ونشره لما فيه من كمال صوفي. [1]

* المعقولية: ما يؤمن به الإنسان عن طريق الملاحظة والتجربة والتحليل وهو الذي يؤخذ به.

** العرفانية: يقوم عبر الجانب الوجه في الروحاني السامي.

[1] ابن عربي مولده ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص87.

وفصوص الحكم مصنف صغير في مجلد واحد بالقياس إلى الفتوحات المكية، ولكنه واسع المحتوى، حاول فيه الشيخ وصف أنبياء الله ابتداء من آدم وانتهاء بمحمد صلى الله عليه وسلم.

## 3- ترجمان الأشواق:

هو ثالث كتاب من حيث الأهمية، وإن كان كله قصائد شعر غزلية مفعمة بصور العشق الإلهي، وهي تعبير عن تجارب عرفانية خاضها الشاعر ابتغاء القرب الإلهي والمعرفة الربانية والديوان كله رموز وإشارات واستعارات وظفها في غزل "نظام" بنت الشيخ الأصفهاني ليعبّر بها عن الحبّ الإلهي.

وفضلا عن هذه الثلاثية الفريدة توجد مصنفات أخرى أثرت المكتبات العالمية، ونفعت الأمة الإسلامية – منها:

- تفسير القرآن الكريم.
- ديوان الشيخ الأكبر.
- ذخائر الأحلاق في شرح ترجمان الأشواق.
- كتاب التجليات الإلهية.
- الحكمة الإلهية.
- الأحاديث القدسية.
- روح القدس والذرة الفاخرة
- محاضرة الأبرار.
- روح القرآن الكريم.
- الحب والمحبة الإلهية.
- الناسخ والمنسوخ في القرآن الكريم.
- عنقاء المغرب.
- التدبيرات الإلهية.
- التفسير الكبير.

- تفسير الشيخ الأكبر: وهو تفسير رمزي صوفي للقرآن الكريم.

إلى جانب بعض الكتب الأخرى والرسائل القصيرة والطويلة التي لا يتّسع المقام لذكرها.

لقد كان ابن عربي غزير الإنتاج فاق علماء المسلمين من حيث الكم الهائل، والنوع الجيد، طرق مختلف مجالات الإبداع من منظوم ومنثور، وانفرد بلغته الإشارية، الرمزية، ومعانيه العميقة الموحية ليترك هذا الثراء المعرفي وهذا الكنز الصوفي ويرحل... توفي سلطان العارفين ليلة الجمعة الثامن والعشرين من شهر ربيع الثاني سنة ثمان وثلاثين وستمائة هـ الموافق للسادس عشر من نوفمبر سنة ألف ومئتين وأربعين عن عمر يناهز الثامن والسبعين عاما في منزل ابن الزكي وكان يحيط به جميع أهله، ودفن في تربة القاضي ابن الزكي (ت598هـ) عند سفح قاسيون شمال دمشق[1]، ولا يزال قبره مزار كل أحبائه.

## - آراء العلماء في ابن عربي:

اختلفت أراء العلماء في ابن عربي ونظرياته بين مؤيد ومعارض فئة وقفت ضده وهاجمته، ل اتهمته بالكفر والزندقة، وفئة أخرى دافعت عنه بقوة، وجعلته سلطان العارفين وإمام المتقين.

أ- **المؤيدون له:** كثيرون، ومن أبرزهم في التاريخ الإسلامي

- سراج الدين المخزومي (ت 885هـ) في كتابه "كشف الغطاء عن أسرار كلام الشيخ محي الدين.
- جلال الدين السيوطي (ت 911هـ) في كتابه تنبيه الغبي في تبرئه ابن العربي
- الشيخ عبد الوهاب الشعراني (ت 973هـ) في كتابه :تنبيه الأغنياء على قطرة من بحر علوم الأولياء

ويدافع الشيخ الشعراني عن عقيدة ابن عربي كذلك في كتابه "اليواقيت والجوهر في بيان عقائد أهل الكبائر" فيقول: "وجميع ما لم يفهمه الناس من كلامه إنما هو لعلو مراقيه، وجميع

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص6.

عارض من كلامه ظاهر الشريعة، وما عليه الجمهور، فهو مدسوس عليه كما أخبرني بذلك سيدي الشيخ أبو الطاهر المغربي نزيل مكة المشرفة"[1].

ويضيف: "بأن علوم الشيخ كلّها مبنية على الكشف والتعريف، ومطهرة من الشك والتحريف"[2].

ودافع عنه ابن حجر الهيثمي الشافعي (ت 909هـ) حيث قال: "الذي أثرناه عن أكابر مشايخنا العلماء الحكماء الذين يستسقى بهم الغيث، وعليهم المعوّل وإليهم المرجع في تحرير الأحكام وبيان الأحوال والمعارف والمقامات والإشارات أن الشيخ محي الدين بن عربي من أولياء الله العارفين، ومن العلماء والعاملين وقد اتفقوا على أنه كان أعلم أهل زمانه بحيث أنه كان في كل فن متبوعا لا تابعا".[3]

وسئل شيخ الإسلام سراج الدين البلقيني عن ابن عربي فقال: "إن كلام الشيخ تحته رموز وروابط وإشارات وضوابط وحذف مضافات هي في علمه، وعلم أمثاله معلومة، وعند غيرهم من الجهال مجهولة ولو أنهم نظروا إلى كلماته بدلائلها وتطبيقاتها وعرفوا نتائجها ومقدماتها لنالوا الثمرات المرادة، ولم يباين اعتقادهم اعتقاده"[4].

وشهد له شهاب الدين عمر السهروردي (ت 632هـ) بالفضل فيقول عنه بعد أن التقى به وجلس معه سئل: ما تقول في ابن عربي. فقال: "بحر الحقائق".[5]

وكل من وقف إلى جانب الشيخ الأكبر، وقف وقفة حق، فهو البحر الزاخر وبحر الحقائق، ورئيس المكاشفين، وإمام المحققين ... ولم يحمل هذه الألقاب مصادفة، وإنما حملها

---

[1] اليواقيت والجواهر في بيان عقائد أهل الكبائر، عبد الوهاب الشعراني، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ص23.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] الفتاوي الحديثية، أحمد شهاب الدين بن حجر الهيثمي المكي، دار المعرفة، بيروت، ط2، ص295.

[4] اليواقيت والجواهر، الشعراني، ج1، ص28، 29.

[5] ابن عربي مولده ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص69.

استحقاقا وجدارة لمرتبة سامية في التصوف الإسلامي، ومصنفاته التي لا تعدّ ولا تحصى أفضل شاهد وأحسن دليل، ولو أن الفتوحات المكية لوحدها تؤكد ذلك.

## أ- المعارضون له:

يأتي في طليعة المخالفين لأراء ابن عربي، والمعارضين له بشدة ابن تيمية في كتابه مجموع الفتاوى ورسالته المشهورة في التصوف التي يرد بها على كتاب فصوص الحكم حيث قال: "ابن عربي صاحب كتاب فصوص الحكم وهي مع كونها كفرا، فهو أقربهم إلى الإسلام لما يوجد في كلامه من الكلام الجيد كثيرا، ولأنه لا يثبت على الاتحاد ثبات غيره، بل هو كثير الاضطراب فيه، وإنما هو قائم مع خياله الواسع الذي يتخيل فيه الحق تارة، والباطل أخرى، والله أعلم بكتابات عليه".[1]

يقف العلامة عبد الرحمن ابن خلدون (ت 808هـ) ضدّ ابن عربي حيث قال: "هؤلاء المتأخرين من المتصوفة المتكلمين في الكشف، وفيما وراء الحس توغلوا في ذلك، فذهب الكثير منهم إلى الحلول والوحدة كما أشرنا إليه، وملئوا الصحف منه مثل الهروي في كتاب المقامات له وغيره، وتبعهم ابن عربي، وابن سبعين وتلميذهما ابن العفيف وابن الفارض".[2]

وهناك بعض الأئمة الذين فضلوا السكوت عنه شرف الدين المناوي (ت871هـ) وربما هو الأسلم والأحسن بقطب ورع وشيخ أكبر.

[1] مجموع الفتاوى، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، ج2، صبغ الأوقاف، السعودية، 2004، ص143.

[2] مقدمة، ابن خلدون، ص 524.

## ب- طريقه إلى التصوف:

### - التوجه العرفاني:

إذا كان ابن عربي في بداية حياته قد اتجه إلى الأدب والصيد[1]، فثمة عوامل عديدة تضافرت لتغيّر هذا الاتجاه، وتحوّل مجرى حياته، فينتقل إلى عالم أوسع، وفضاء أرحب، يمتزج فيه الجانب الدنيوي بالجانب الآخروي، والخلق بالخالق، والمادّة بالروح، والواقع بالخيال... كانت عائلته وراء هذا التحول، والده الزاهد التقي، وأمه الورعة، وزوجته الصالحة، وأمه الروحية فاطمة القرطبية وشخصيات ثانوية.

وكانت مواقف ومشاهد أخرى حدثت للشيخ في صباه، فكان لها الأثر البالغ في حياته، كقصة مرضه بالحمى، وما رآه في منامه ويقضته من رؤى شهودية لها دلالات عميقة، وكذا البيئة التي عاش فيها، والشيوخ والعلماء الذين تتلمذ على يدهم...

كل ذلك انعكس إيجابا على حياة الشيخ الأكبر، "فاشتهر بالتصوف، والزهد والتقشف، وحرمان النّفس من ملذات الحياة ليخلص لله تعالى"[2].

بدأ زاهدا، ثم أصبح متصوفا من الطراز الرفيع، جامعا للعلوم كلها، ملمّا بالثقافات على اختلافها...، إنه المتصوف الذي جمع بين أن يكون مريدا ومرادا في آن واحد[3]، فلا ضير أن يمثل قمة نضج الفكر الإسلامي في جميع مجالاته.

والحديث عن منهج ومذهب ابن عربي حديث متشعّب، ذلك أنّ الرّجل، المفكّر، العالم، المتصوف، العبقري ألّف نحو أربعمائة كتاب ورسالة على حد قول الشعراني، أو خمسمائة كتاب ورسالة حسب قول عبد الرحمن الجامي، وبثّ في كل واحد منها قبسا من مذهبه، لا سيما في الفتوحات المكية التي يُعَد لوحده أضخم موسوعة صوفية لكثرة ما يحويه من أفكار، وما يشتمل عليه من صور، فضلا عن كتاب "فصوص الحكم" خاتمة مصنفاته والدالة على مذهبه في أكمل صورته، وديوانيه "الأكبر" و"ترجمان الأشواق" وغيرها وهذا

[1] حقيقة العبادة عند محي الدين بن عربي، د/كرم أمين أبو كرم، ص16.

[2] ابن عربي حياته ومذهبه، بلاثيوس أمين، ص11.

[3] حقيقة العبادة عند ابن عربي، د/كرم أمين أبو كرم، ص17.

التبعثر في مذهبه يحتاج إل جهد كبير، ودراسة عميقة وبعد نظر حتى تلمّ به —إن استطعت الإلمام– وقد شبه الدكتور عفيفي الشيخ ابن عربي "بفنان ألّف لحنا موسيقيا عظيما، ثم أخفاه عن النّاس، فمزقه، وبعثر نغماته بين نغمات ألحان أخرى، فاللحن الموسيقي العظيم هنالك لمن أراد أن يتكبد مؤونة استخلاصه، وجمعه من جديد، وقد سجل الشيخ ابن عربي على نفسه قصد إخفاء مذهبه، والفن به بأن يظهره كاملا في أي كتاب من كتبه..."[1].

ويتعمّد الشيخ ذلك حتى يتسنّى لخاصة الخاصة أو خلاصة خاصة الخاصة أن تنقب عنه وتستشفه لأن ما كتبه هو أمر إلهي، وإلهام رباني اختص به، "فهو يعتقد عن يقين أنّ كتابه من إملاء رسول الله من غير زيادة ولا نقصان... وأنّه يصدر في كتبه عن تفكير أو روية، بل عن كشف وإلهام وأمّا ما نطق به فيها لم يكن إلا من "الفتوح" الذي يفتح الله به على الخاصة من عباده"[2]، وقد يكون هذا الفتح متنوعا بين الرؤيا أو الإلهام والتجلّي أو غيره من سبل التواصل الغيبي الذي اختص به الخاصة من عباد الله عز وجلّ.

ويؤكد ذلك في مقدمة فتوحاته يقول: "أما التصريح بعقيدة الخلاصة، فما أفردتها ب التعيين لما فيها من الغموض، ولكن جئت بها مبددة، في أبواب هذا الكتاب (الذي هو الفتوحات)، مستوفاة مبينة، لكنها كما ذكرنا متفرقة، فمن رزقه الله الفهم فيها يعرف أمرها، ويميزها من غيرها، فإنها العلم الحق، والقول الصدق، وليس وراءها مرمى، ويستوي فيها البصير والأعمى، تلحق الأباعد بالأداني، وتلحم الأسافل بالأعالي"[3].

إنه يكتفي بالإشارة والرمز، والإيحاء والتلميح، وهي سمات المتصوف المحنّك، لأنه يوجه خطابه إلى أهل الخطاب، إلى أهل الطريق، إلى أهل الله تعالى لا إلى رعاع الناس كما يقول.

ثم أنّ مذهب ابن عربي جاء خلاصة حياته، ورحلاته، ومؤلفات غرف فيها من عيون شتى حتى ارتوى، ومن مصدري الشريعة الإسلامية القرآن الكريم، والسنة النبوية

[1] فصوص الحكم، محي الدين ابن عربي، د/ أبو العلا العفيفي، ج1، ص11.
[2] المرجع نفسه، ص10.
[3] المرجع نفسه، ص12.

الشريفة، ومن التراث الصوفي الإسلامي الواسع كالفلسفة، وعلم الكلام، والرياضيات، والمنطق، والكيمياء، والفلك، والأدب...).

وهذا التنوع في المنبع ، وهذا الثراء في المعارف أضفى على مذهب الشيخ الأكبر نكهات غنية بالمحتويات، والرموز، والصور المتباينة بين الحقيقي والمتحوّل، فكان التناقض سرّه الذي يحرّك تفكيره وتجاربه، كيف لا وهو الجامع بين نعم ولا؟

ويتلخص مذهب ابن عربي في وحدة الوجود، والإنسان الكامل، أو الحقيقة المحمدية، والحب الإلهي ووحدة الأديان.

**أ- وحدة الوجود**: ليس من السهولة تعريف نظرية "وحدة الوجود" تعريفا دقيقا لكونها نظرية إنسانية ساهمت في صياغتها جميع الحضارات، وتناولتها مختلف الفلسفات، فهي ليست وليدة التاريخ الأكبري، وإنما تعود جذورها إلى الفكر القديم إلى الهنود والبراهمة، وإلى الفلسفة اليونانية، فأساس نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي (توجد) بذورها لدى الصوفية الهندية"[1]. وفي الفكر العربي الإسلامي تطرق إليها الفارابي (ت339هـ)، وابن سينا (ت428هـ)، وابن مسرة القرطبي (ت319هـ)، وابن العريف (ت536 هـ)، وأبو مدين (ت 594 هـ)، والغزالي (ت 505هـ ) وغيرهم من الذين مهدوا وعبدوا السبيل أمام محي الدين بن عربي.

لقد اقترنت نظرية "وحدة الوجود" باسم الشيخ الأكبر، أو بالأحرى هو الذي هذّب المذهب، ووصل به إلى صورته النهائية في التصوف الإسلامي، يقول الدكتور أبو العلا عفيفي "أنه لم يكن لمذهب وحدة الوجود وجود في الإسلام في صورته الكاملة قبل الشيخ ابن عربي، فهو الواضع الحقيقي لدعائمه، والمؤسس لمدرسته، والمفصّل لمعانيه ومراميه،

[1] الفلسفة الصوفية في الإسلام (مصادرها ونظرياتها ومكانها من الدين والحياة)، محمود عبد القادر، دار الفكر العربي، ط2، دت، ص497.

والمصوّر له بتلك الصورة النهائية التي أخذ بها كل من تكلم في هذا المذهب من المسلمين من بعده"[1].

ولكن الدكتورة سعاد الحكيم في المعجم الصوفي تصرّح "أنّ وحدة الوجود "كعبارة ابتدعها دارسوا الشيخ ابن عربي، أو بالأحرى صنفوه في زمن القائلين بها، ذلك أنها لم ترد ضمن مصطلحاته كلّها على كثرتها وعظمتها"[2]، وربما كمصطلح لم ينطق به الشيخ "ابن عربي"، ولكن كفكرة، متبلورة في مذهب فلسفي، لم تظهر إلا على يده قبل سواه.

وقد ذكر الشيخ معنى وحدة الوجود في أكثر من موضع، فهو يعتبر الله الحقيقة الأزلية والوجود المطلق الواجب الذي هو أصل كل ما كان، وما هو كائن أو سيكون... والوجود الحقيقي هو وجود الله وحده..."[3] ويقول:

يَا خَالِقَ الأَشْيَاءِ فِي نَفْسِهِ          أَنْتَ لِمَا تَخْلُقُ جَامِعُ
تَخْلُقُ مَالَا يَنْتَهِي كَوْنُهُ فِيـ          ـكَ فَأَنْتَ الضّيِّقُ الوَاسِعُ[4]

وأقوال ونصوص أخرى كثيرة تؤكد مذهب ابن عربي وأنه أول متصوف يضع هذه النظرية في صورتها الكاملة، وعلى أساسها أقام مذهبا دينيا فلسفيا.

ووحدة الوجود في المعجم الفلسفي "تعني أن الله تعالى هو كل شيء؛ أو كل شيء هو الله تعالى، فهما صورتان: وحدة الوجود الروحية ووحدة الوجود المادية.

**الأولى**: الله وحده هو الحقيقي، وما العالم إلا مجموع من التجليات ،أو الصدورات التي ليس لها أية حقيقة ثابتة، ولا جوهر متميّز، وهذه تسمى بمذهب وحدة الوجود الروحية.

[1] فصوص الحكم، ابن عربي أبو العلا عفيفي،ج1، ص25.
[2] المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص1145.
[3] فصوص الحكم، ابن عربي أبو العلا عفيفي، ج1، ص26، 27.
[4] المرجع نفسه، ص88.

**الثانية**: العالم هو وحده الحقيقي، وما الله إلا مجموع كل ما هو موجود، وتسمى بمذهب وحدة الوجود المادية أو الطبيعة"[1].

يتضح من خلال هذا الشرح أن لوحدة الوجود صورتين، وحدة الوجود الروحية، ووحدة الوجود المادية، فالأولى ترتبط بالله وحده، هو الوجود الحق، والعالم مجرد مجموعة من الصور والظواهر التي ليس لها وجود حقيقي دائم.

والثانية ترتبط بالعالم فهو وحدة الوجود الحق، والله هو مجموع الأشياء الموجودة في العالم –هكذا تفسر المعاجم وحدة الوجود–.

أما وحدة الوجود عند ابن عربي، "فتعني "أن الوجود الحقيقي واحد هو الله الذي هو الوجود كله، أما الكائنات فإنها تستمد وجودها، وحياتها منه تعالى، ولذلك تسمى موجودات مجازا"[2]، ولعلّه يقصد أن الوجود الحق هو وجود الله أمّا وجود الخلق فمجرّد ظلّ لصاحب الظل.

ولا تعني وحدة الوجود (Unity of being) عند ابن عربي نظرية الحلول* Pantheism (المنافية للعقيدة الإسلامية)، وإن فهمها كذلك كثير من المهاجمين المنتقدين له. لأن كلام الشيخ كل إشارات خفية، وإيحاءات، ورموز، وهو يقصد برمز اللفظ، لا باللفظ ذاته، ولا نشك أبدا في حبّه لله، وتأكيده على أن ما في الوجود إلا الله لدليل كاف على ما قصده، فالوجود بأسره حقيقة واحدة عنده ليس فيها ثنائية، ولا تعدّد، والحق والخلق وجهان لحقيقة وجودية واحدة، فبالنظر إلى وحدتها تسمى حقا، وبالنظر إلى تكثرها تسمى خلقا، ويقول في هذا الشأن:

فَالحَقُّ خُلِقَ بِهَذَا الوَجْه فَاعْتَبِرُوا ... وَلَيْسَ خَلْقًا بِهَذَا الوَجْه فَادَّكِرُوا
جَمِّعْ وَفَرِّقْ، فإنَّ العَيْنَ وَاحِدَةٌ ... وَهِيَ الكَثِيرَة لاَ تُبْقِي وَلَا تَـذَرُ[3]

---

[1] المعجم الفلسفي، د/ جميل صليبا، ج2، دار الكتاب اللبناني، لبنان، دط. 1982، ص679.
[2] حقيقة العبادة، د/كرم أمين أبو كرم، ص33.
* الحلول Pantheism هو إثبات الوجودين وحلول أحدهما في الآخر.
[3] فصوص الحكم، د/ ابن عربي أبو العلا عفيفي، ج1، ص26.

ويضيف: "وإنه ما في الوجود إلا الله، العين واحدة وإن تكثرت في الشهود، فهي أحدية في الوجود"[1].

وهنا نشير إلى وحدة الشهود التي يجمع ابن عربي بينها وبين وحدة الوجود، فينتج عن هذا الجمع الوحدة المطلقة، "ويقصد بوحدة الوجود البقاء أي أن الله في كل شيء، ووحدة الشهود الفناء أي أن لا شيء غير الله، فإن كنت فانيا عن شيء فأنت لا بدّ باق بغيره، وإذا كنت باقيا في شيء، فأنت لا محالة فان عن سواه، وهذا أمر طبيعي"[2].

وحدتان متلازمتان، فكلاهما حقيقة واحدة أو مظهران لحقيقة واحدة، مظهر إيجابي يتمثل في "البقاء"، ومظهر سلبي يتجلى في "الفناء":

ويقول ابن عربي:

فَإِنَّ العَيْنَ مَا شَهِدَتْ سِوَاهُ بِعَينِ شُهُودِهَا عِنْدَ الوُجُودِ[3]

إن البقاء أو وحدة الوجود هو الله تعالى وحده، وليس للخلق إلا وجود اعتباري يترتب على ذلك ثنائية الحق والخلق ،ولها وجهان الباطن (الحق)، والظاهر (الخلق)، وأن الكثرة (الظاهر) تصدر عن الواحد (الباطن) من خلال الصور التي تتجلى فيها الصفات الإلهية، فهو يؤكد "أنّ هناك حقيقة واحدة تقبل جميع النسب والإضافات التي يكنى عنها بالأسماء الإلهية"[4].

هي حقيقة وجودية واحدة لها كثرة وجودية في الصور، وتعدد واختلاف في المظاهر، وما العالم إلا مرآة عاكسة لصفات الله يقول ابن عربي: "فلما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء... أن يرى عينه في كون جامع حصر الأمر كلّه... أوجد العالم، فكان مرآة غير مجلوة"[5].

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي ،ج4، ص357.
[2] دراسة في التجربة الصوفية، نهاد خياطة، دار المعرفة –دمشق- ط1، 1414هـ-1994، ص5.
[3] الفتوحات، ابن عربي، ج4، ص31.
[4] فصوص الحكم، ابن عربي أبو العلا عفيفي،ج1، ص65.
[5] المرجع نفسه، ص48.

نفهم من خلال هذه النظرية أن ثمة وشائج وطيدة بين الحق والخلق، وأنّه ما في الوجود إلا الله، فهو الواحد الحق، والوجود المطلق، وللحق أسماء وصفات ومظاهر تتحقق عن طريق الخلق، ولا شكّ أن ابن عربي لا يعترف إلا بالوجود الحقيقي (الله)، فلا موجود إلا "هو"، والخلق هم ظلّ للوجود الحق، ومن أقواله الدّالة على ذلك "سبحان من أظهر الأشياء وهو عينها"[1].

وبناء على هذا التصور فابن عربي بمذهبه الديني الفلسفي هذا،قد أضاف تجديدا كبيرا إلى تاريخ المذاهب العالمية، لا لأنه يعتمد المبدأ الجدلي فحسب، بل لأنه يمزج الفكر بالوجدان، والذوق بالخيال، ومن خلال وحدة الوجود أزال الخلافات، وضمّ المتنافرات والمتباينات، ودعا إلى فكرة الوصال والاتصال بين جميع أجزاء الكون.... ويشير أصحاب المعجم "أن وحدة الوجود تحوّل الآن إلى نظرية مثالية عن وجود الله في الله، وأصبح محاولة للتوفيق بين العلم والدين، الأمر الذي يعني أن وحدة الوجود اتجاه فلسفي ديني في آن واحد"[2].

وقد تولد عن هذه النظرية: الحقيقة المحمدية أو الإنسان الكامل، والحب الإلهي وكذلك وحدة الأديان.

**ب– الحقيقة المحمدية:** يستعمل ابن عربي للحقيقة المحمدية مترادفات عديدة، كالنور المحمدي أو حقيقة محمد، أو الإنسان الكامل.... وكلها تشير إلى الحقيقة نفسها[3].

والحقيقة المحمدية تتجلى في روح محمد –صلى الله عليه وسلم– حيث يقول ابن عربي: "نشأ سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– على أكمل وجه، وأبدع نظام... ولما تعلقت إرادة الله سبحانه بإيجاد خلقه، وتقدير رزقه، برزت الحقيقة من الأنوار الصمدية"[4].

[1] فصوص الحكم، ابن عربي أبو العلا عفيفي، ج1، ص25.

[2] المعجم الفلسفي، مراد وهبة، يوسف كرم ويوسف شلال، القاهرة، ط2، 1970، ص4، 5.

[3] المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ-1981م، ص347.

[4] رسائل ابن عربي (عنقاء المغرب)، ابن عربي، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، دط، دت، ص36.

إنه محمد صلى الله عليه وسلم الكامل المكمل صاحب الكمال، وهو الإنسان الكامل الذي جمع جوامع الكلام، وتخلق بالقرآن الكريم، وهو أعلم الخلق بالله، والعلم بالله لا يحصل إلا بالتجلي والشهود، وتقول سعاد الحكيم في معجمها الصوفي "الحقيقة المحمدية هي أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق، بل هي الإنسان الكامل، بأخص معانيه".... وإن كان كل موجود هو مجلى خاصا لاسم إلهي، فإن محمدا صلى الله عليه وسلم- فقد انفرد بأنه مجلى للاسم الجامع، وهو الاسم الأعظم (الله عز وجل)"[1].

ويقول الحلاج عن الحقيقة -ية "بأنها الحق به، وبه الحقيقة، هو الأول في الوصلة، هو الآخر في النبوة، والباطن بالحقيقة والظاهر بالمعرفة"[2].

كلها تعاريف تؤكد بأن الحقيقة المحمدية تتجلى في محمد صلى الله عليه وسلم (خاتم الأنبياء) له حقيقة الختم "فكل نبي من بدئ آدم إلى آخر نبي ما منهم أحد يأخذ إلا من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخذ وجود طينته، فإنه بحقيقته موجود، وهو قوله صلى الله عليه وسلم "كنت نبيّا وآدم بين الماء والطين"، وغيره من الأنبياء ما كان نبيّا إلا حين بُعث"[3].

وينسب مصطلح الإنسان الكامل إلى الشيخ الأكبر لأنه يرى أن الكامل هو ما تحققت فيه معاني الوجود وصفاته، فلما خلق الله الإنسان خلقه إماما وأعطاه الأسماء الإلهية، وسجد له الملائكة فكان الإنسان الكامل وحده الذي علمه الله الأسماء كلها ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾[4]، وأتاه جوامع الكلام، فكملت صورته، وجمع بين صورة الحق وصورة العالم، فكان برزخا بين الحق والعالم، ومن حصل هذه المرتبة حصل رتبة الكمال، وصاحب هذه الرتبة –بلا شك– هو سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم.

ويتجلى الإنسان الكامل في صورة كل نبي ورسول، فالله سبحانه وتعالى اختار أنبياءه ورسله وكلّفهم برسالات التوحيد، ولكنه سبحانه اختص سيدنا محمد صلى الله عليه

[1] المعجم الصوفي، ص348. نقلا عن فصوص الحكم ج1، ص214.

[2] الطواسين، أبي المغيب الحسين بن منصور الحلاج البيضوي البغدادي، تحقيق: لويس ماسينيون، باريس، دط، 1913، ص13، 14.

[3] فصوص الحكم، ابن عربي، د/ أبو العلا عفيفي، ج1، ص63، 64.

[4] سورة البقرة، الآية 31.

وسلم وجعله خاتما، ومنحه حقائق العالم، فسما على بقية المخلوقات وبفضله عرفت الألوهية يقول الشيخ الأكبر في الفتوحات:

رُوحُ الوُجُودِ الكَبِيرِ هَذَا الوُجُودُ الصَّغِيرُ
لَوْلَاهُ مَا قَالَ إِنِّـي أَنَـا الكَبِيرُ القَـدِيـرُ[1]

ولأجل هذا الكمال جعله الله خليفة قال تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾[2]، فالخلافة جعلت للإنسان الكامل، فهو عين الله التي يرى بها كما جاء في الحديث القدسي"فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها ورجله التي يمشي بها. "[3].

وتبرز قيمة هذا الإنسان الكامل عند ابن عربي في أن العالم بجملته مخلوق به وله، وأنّ وجوده ضروري لوجود العالم، فلولاه ما كان هناك عالم، ولولا العالم لما كان هناك إنسان، فكل ما سوى الإنسان خلق، إلا الإنسان الكامل فهو خلق وحق، تتجلى صورة الحق فيه، فكان أكمل الموجودات، أودع الله فيه جميع الحقائق والمعارف "فمنحه الأسماء الكونية، وعلّمه جوامع الكلم ، وهو الأصل"[4].

ويختلف الإنسان الكامل عن الإنسان الحيوان في كونه يتغذى علوم الفكر والكشف والذوق، ويتلقى من الرحمن فيوضات المعارف وله رزق إلهي لا يناله الإنسان الحيوان، بل لقد حاز الإنسان الكامل كل حقائق العالم في ظاهره، وكل الصفات الإلهية في باطنه، هو الحقيقة المحمدية بلا شك، فمن أكمل من حبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم؟؟؟ ومن تخلّق بالقرآن غيره؟.

---

[1] الفتوحات المكية، ج1، ص182.

[2] سورة البقرة، الآية 30.

[3] صحيح البخاري، الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ص 1617. كتاب الرقاق، باب التواضح، رقم الحديث 6501.

[4] الفتوحات المكية، ج3، ص132.

**ج– الحبّ الإلهي ووحدة الأديان:** الحب الإلهي هو حبّ الله العبد، وحبّ العبد ربّه، قال تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾[1]. وقال تعالى أيضا: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ﴾[2]، وقال سبحانه عزّ وجل: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ﴾[3]، وقال كذلك: ﴿قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾[4].

إن أساس حبّ الله لعبده، هو حب العبد لربّه، وإخلاصه له ولا يكون هذا الحبّ إلا بممارسات أخلاقية، يجتهد فيها المحبّ ليصل إلى الغاية المرجوة إلى الحبّ الإلهي، والسمو الروحي.

وإذا قلنا الحبّ الإلهي، فهذا يعني أن هناك حبّا آخر، أو أنواعا أخرى من الحبّ، حبّ يشترك فيه الإنسان والحيوان، فيكون معلوما للعموم، يمتزج فيه الشكر والثناء لما يتفضل به الله به على عباده من نعم وفضائل ومكارم، وحبّ تنزيه مخصوص لله وحده لا شريك له حبّا لذاته وصفاته، وعظيم كماله. "فمنّا من أحبّ الله تعالى له، ومنّا من يحبّه لنفسه، ومنّا من يحبّه للمجموع وهو أتمّ في المحبة، لأنه أتمّ في المعرفة بالله والشهود".

هذا هو الحب الإلهي الحب الروحاني الذي بيّن لنا الله ورسوله كيف ينبغي أن يكون بالتقرب إلى الله، فيحب العبد ما يحبه الله، ويبغض ما يبغضه، ويقوم بالأصول والفروع، والفرائض والنوافل حتى يبلغ المرتبة العليا في محبة الله، فإذا بلغها بشّر بالجنّة والنعيم.

ويتدرّج هذا الحب عند ابن عربي، فيبدأ بالهوى، وهو الميل العاطفي إلى المحبوب الناشئ عن نظرة خاطفة، أو كلمة عابرة، ثم الحب وهو نفس الميل الموجود في الهوى، ولكنه ميل برضا وإخلاص، وينتهي إلى آخر درجة هي العشق، وهو الإفراط في المحبة، والمبالغة أين يفقد الإنسان وعيه، فلا يرى سوى محبوبه، ويحدث حينئذ الاتصال الروحي، فيصبح المحب

[1] سورة المائدة، الآية 13.
[2] سورة البقرة، الآية 165.
[3] سورة البقرة، الآية 222.
[4] سورة آل عمران، الآية 31.

غارقا في أنواره تعالى وأنوار صفاته وأسمائه، وأبرز من مثل هذا الحبّ الإلهي رابعة العدوية (ت185هـ)، أو شهيدة العشق الإلهي كما تُلقّب ،ومن أشهر ما قالت:

أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبُّ الهَــوَى وَحُبٌّ لأَنَّكَ أَهْــلٌ لِـذَاكَــا

فَأَمَّا الذِي هُوَ حُبُّ الهَـوَى فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِـوَاكَـا

وَأَمَّا الذِي أَنْتَ أَهْــلٌ لَـــهُ فَلَسْتُ أَرَى الكَوْنَ حَتَّى أَرَاكَا

فَمَا الحَمْدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي وَلَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَا[1]

تُميّز "رابعة" بين نوعين من الحبّ:حبّ الهوى وهوحب محسوس دنيوي ناقص وحب كامل خالص يشتمل على الورع والصدق، حبٌّ في الله وحدة لا رغبة في الجنة أو خوفٌ من النار.

وبلغ هذا الحبّ أوجه فيما بعد على يد عمر بن الفارض (632هـ) أو كما يلقب بسلطان العاشقين، يقول في ديوانه:

كُلُّ مَنْ فِي حِمَاكَ يَهْوَاكَ لَكِنْ أَنَا وَحْدِي بِكُلِّ مَنْ فِي حِمَاكَا

يُحْشَرُ العَاشِقُونَ تَحْتَ لِوَائِــي وَجَمِيعُ المِـلاَّحِ تَحْتَ لِــوَاكَــا[2]

وفي موضع آخر يقول:

نَسَخْتُ بِحُبِّي آيَةَ العِشْقِ مِنْ قَبْلِي فَأَهْلُ الهَوَى جُنْدِي وَحُكْمِي عَلَى الكُلِّ

فَكُـــلُّ فَتى يَهْــوَى فَإِنِّي إِمَـامــه وَإِنِّي بَــرِيْءٌ مِــنْ فَتَى سَـامــعُ العَــذْلِ[3]

ويؤكد هذا الحب الإلهي بعد ابن الفارض الشيخ الأكبر الذي يميل فيه إلى المزج بين الحبّ الإلهي والحب البشري، يقول في فتوحاته "بأن الحب المنسوب إلينا من حيث ما تعطيه

[1] شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، ص64.

[2] شرح ديوان عمر ابن الفارض، ج1، جمعه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2002م، ص71.

[3] المرجع نفسه، ج2، ص335، 336.

طبيعتنا ينقسم قسمين: قسم يقال فيه حبّ طبيعي، والآخر حبّ روحاني، وحبنا الله تعالى بالحبّين معا"[1]، ويقول ابن عربي:

أَحْبَبْتُ ذَاتِي حُبَّ الوَاحِدِ الثَّانِي وَالحُبُّ مِنْهُ طَبِيعِيٌّ رُوحَانِـي

وَالحبُّ مِنْـهُ إِلَهِيّ أَتَتْـكَ بِـهِ أَلْفَاظُ نُورٍ هُدى فِي نَصّ قُرْآنِ

... فَكُلُّ حُبٍّ لَهُ بَدْءٌ يُحَقِّقُهُ عِلْمِي سِوَى حُبُّ رَبِّ مَا لَهُ ثَانِي[2]

ويعد ديوانه "ترجمان الأشواق" ترجمانا بحق لحب إلهي صادق جاء في صيغ غزلية كلّها إيحاءات ورموز وإشارات، وإن اختلف الناس في فهمه رغم وجود شرحه "ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق".

ومن أمثلة ما قال:

لَيْتَ شِعْرِي هَل دَرُوا أَيَّ قَلْبٍ مَلَكُـوا

وَفُـؤَادِي لَـوْ دَرَى أَيَّ شَعْبٍ سَلَكُوا!

أَتَرَاهُـمْ سَلِمُـوا أَمْ تَرَاهُمْ هَلكُـوا؟

حَارَ أَرْبَابُ الهَـوَى فِي الهَوَى وارْتَبَكُوا[3]

يشير الشاعر في هذه الأبيات إلى القلب الكامل الحمدي الذي ملكته المناظر العلى، فإذا غابت عنه احتار في الوصول إليها حيرة أرباب الهوى والعشق الذي يتوقون إلى الاتصال واللقاء الرباني، فهو الحبّ بعينه وهو المحبوب كذلك، ويتجلى شعر الحب الإلهي في أغلب قصائده، حيث جعل هذا الحب حبّا شاملا، حبّ الدّين الكامل الذي ختم جميع العقائد، وحشد كلّ المذاهب، ووحّد كل الأديان على اختلافها وتباينها، وهو القائل:

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلاً كُـلَّ صُـورَةٍ فَمَرْعَى لِغِزْلَانِ وَدِيرُ لِـرُهْبَـانِ

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص493.

[2] المصدر نفسه، ص481.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص15.

وَبيْتٌ لِأَوْثَانٍ، وَكَعْبَةُ طَـائِـفٍ     وَأَلْوَاحُ تَوْرَاة وَمُصْحَفُ قُـرْآنِ

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنّى تَوَجَّـهَـت     رَكَائِبُهُ، فَالحُبُّ دِيـنِي وَإِيمَانِي[1]

هي دعوة صريحة من الشيخ الأكبر إلى وحدة الأديان لأنه يعتقد أنها في جوهرها واحدة، وأنّ الفرق بينها يكون في الظاهر لا في الباطن، فالحق واحد، والجوهر واحد هو الله وحده لا شريك له، ويُشترط عند ابن عربي أن يسع اعتقاد الإنسان كل اعتقاد يعتقد فيه الآخرون، يقول عن نفسه:

عَقَدَ الخَلاَئِقُ فِي الإِلَه عَقَائِدًا     وَأَنَا اعْتَقَدْتُ جَمِيعُ مَا اعْتَقَدُوه[2]

ـ أن العبادة الخالصة مهما تعددت أشكالها وصورها فإنها في النهاية هي للواحد الصمد الذي لا يعبد سواه فدين الإسلام هو دين الحب، ودين الفطرة، ودين التسامح، هو الدين الجامع الذي يسع كل الأديان ويشير نيكلسون إلى "أن ابن عربي قد صرّح بأنه ليس هناك من دين أرفع من دين الحبّ، والشوق إلى الله تعالى، فالحب خلاصة النحل جميعا، و الصوفي الصادق يرحب بدين الحب على أي صورة تُبدى"[3].

وخلاصة القول أن مذهب وحدة الوجود عند ابن عربي مذهب إنساني فلسفي صوفي، خليق بأن يحتل مكانة عالمية بين المذاهب الفلسفية لما اشتمل عليه من فكرة الحقيقة المحمدية أو الإنسان الكامل، والذي جعله غاية من غايات الوجود، وفكرة الحب الإلهي حيث انبثق عنهما توحيد البشر ووحدة الأديان، ولكن تحت لواء الإسلام، يقول عزّ وجلّ: ﴿إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ﴾[4].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص62.

[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج5، ص196.

[3] الصوفية في الإسلام، د/ نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1422-2002، ص103.

[4] سورة آل عمران، الآية 19.

## المبحث الثاني: التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي:

### أ- التجربة الشعرية:

ليس من اليسير أن نعطي تعريفا جامعا مانعا للتجربة الشعرية، ذلك أنها أهم ما يميّز الشاعر عن غيره، هي خلاصة حياته، وحصيلة مشاعره وانفعالاته وأحاسيسه، لا يعبِّر عنها إلا صاحبها الذي عاشها بكل تفاصيلها، وتحمّل آلامها وعذابها.

إن التجربة هي تعبير عن التجربة الشعورية، يعبّر الشاعر بالشعر عن الشعور الذي يمثّل روح تجربته الشعرية، والباعث عليها، عميق عمق النّفس البشرية، المتأرجحة بين الحبّ والكره، الأمل واليأس، والفرح والحزن... والصادقة في نقل الحركات والخلجات، وخلق النص الشعري المنسجم والمتناغم، "فالتجربة الشعرية تبدأ شعورية، ثم تنتهي –بعمل الشاعر- إلى تجربة شعرية"[1].

فالتجربة الشعرية هي تجربة إنسانية ذاتية، تعبّر عن حالة نفسية ووجدانية تستحوذ على الشاعر، وتكتسيه كليّا، فلا تستثني منه عضوا واحدا، تحرّكه فيستجيب، وتأمره فيلبي، يكون عبدا مطاعا في لحظات مخاض عصيبة، تمتزج فيها جميع المتناقضات "فإذا وصل إلى الذروة أحسّ أنّه فعلا قام برحلة لا سابقة لها، رحلة لها كل ما يميّزها بحيث إذا انتهى منها شعر أنه نهض بعمل جديد كامل لم تتنازعه فيه أعمال أخرى"[2].

ولكن حتى ينجح الشاعر في هذا الخلق الشعري، عليه أن يمتلك آليات الشعر وأدواته،فيتقن استعمالها، ويحسن توظيفها مضيفا إليها الذوق والمهارة، والموهبة لتصبح التجربة الشعرية عملا شعريا إبداعيا متميّزا وصادقا "لأنّ الشاعر هو خالق تجربته، ولا بدّ له أن يعاني فيها من حيث تخلّقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها، وفي لغتها، رها، وإيقاعاتها، يدفعه إلى ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النّفس، أو حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال في التخلّق والتولّد عن طريق ما يحرّك فيه

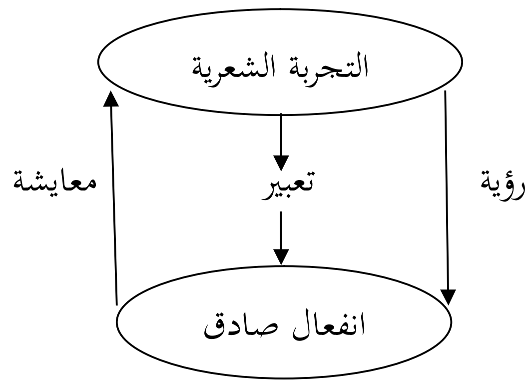
[1] التجربة الشعرية عند ابن المقّرب –مضمونها وبناؤها الفني–، د. عبده عبد العزيز قلقلة، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1407-1986، ص11.

[2] في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط6، 1981، ص138.

من أحاسيس، ويشير من أفكار وعواطف وينقل إلينا ذلك في لكمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ"[1].

الواقع أن الشاعر يعاني كثيرا، وهو يعيش هذه الحالة التي تكتسيه حيث يقع حتى مؤثر ما يستهويه، ويملك عليه ذاته فجأة، فيصبح أسيرا لهذا الحدث منذ بدايته حتى نهايته، مستغرقا بفكره وشعوره ومندمجا في الموضوع، يصارع من أجل لغة رصينة، وصور موحية وإيقاعات مؤثرة، أمينا في نقل مشاعره في إطار شعري مترابط ومتكامل.

ويمكن أن نعبر عن التجربة الشعرية بهذا الشكل.




التجربة الشعرية هي تعبير عن انفعال صادق نابع من نفس صاحبه عاشه بوعي وتأمل فاندمج فيه بوجدانه وفكره ثم صاغه في الإطار الشعري الملائم. ويعرّف الأستاذ "ريتشاردز Richards"* التجربة الشعرية على أنّها "نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء، والسكون بعد الذبذبة"[2].

هذه الذبذبة، أو هذا التشويش النّفسي هو الذي يكوّن التجربة الشعرية كونه جملة من الإحساسات والانفعالات تظهر من خلال المواقف النفسية، والتغيرات الجسدية. ويضيف الأستاذ ريتشاردز "أن الدوافع التي تهيئها الاستجابة التي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه

[1] في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ص143.

* ريتشاردز (1893-1979) ناقد أدبي وعالم بلاغة صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي".

[2] العلم والشعر، ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص19.

من السلوك فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة، على أنّه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن هذا التهيؤ يحلّ محلّ السلوك الحقيقي، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية"[1].

نفهم من قول ريتشاردز أن التجربة الشعرية تمثل الناحية الخارجية من الاستجابة، وأنها مجموعة انفعالات فطرية صادقة نابعة من ذات شاعرة.

ويوضّح هذا المفهوم أكثر محمد غنيمي من خلال تعريفه للتجربة الشعرية "هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره، وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغه القول ليبعث بالحقائق، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم"[2].

تلك هي التجربة الشعرية بحق، كون الشاعر يفكّر، فهو يستند إلى عقله تفكيرا ينم شعور وإحساس صادقين، إنها تحتاج إلى الفكرة كما تحتاج إلى العاطفة والخيال والموسيقى، ولكن "دور العقل محدود وعمل مشروط بألا يخرجها من عالمها الوجداني إلى عالم التجريد والصور العقلية... فإذا خرج الشعر عن مجال الشعور لم يعد شعرا وإن كان موزونا ومقفى"[3].

فالشعر يرتبط بالوجدان والشعور ولا بدّ من الصدق الشعوري في التجربة الشعرية، لأنّ أكثر التجارب تأثيرا تلك التي يجمع فيها صدق الوجدان، وعمق الفكر، وسمو المعنى وإنسانية.

---

[1] العلم والشعر، ريتشاردز، ص24.

[2] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، دط، 1987، ص363.

[3] التجربة الشعرية عند ابن المقرّب، ص69.

ويرى "هاملتون Hamilton"* أن "نظرية الشعر في جوهرها تعني بالتجربة الخيالية التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق خاص، كما تعني بقيم هذه التجربة"[1].

يربط "هاملتون" بين نظرية الشعر والتجربة الخيالي التأملية، وكأنّ به يجمع بين الفكر والصورة الخيالية التي تبرز إلى الوجود من خلال النسق الشعري الجمالي.

لا بدّ رحلة مضنية يرحل فيها الشاعر عن عالمه الماديّ إلى عالم أوسع، وفضاء أرحب يجد فيه ضالته رغم صعوبته، لأنّ هذه التجربة ناتجة عن نفس جياشة تحب وتكره... ولكنها في نفس الوقت واعية لما ستخلقه، وتبدعه، وتقدّمه في حلّة شعرية متزنة "هي رحلة لها ما يميّزها، بحيث إذا انتهى منها شعر أنّه نهض بعمل جديد متكامل لم تتنازعه فيه أعمال أخرى ولا عاقته دون تمامه عقبات أو عثرات"[2].

ولا ريب أن الشعر صعب، وأن عملية الخلق الشعري أصعب، لأنّه جهد إنساني خلاّق يحتاج إلى موهبة، وبصيرة، ورصيد ثقافي واجتماعي، وأخلاقي ينفذ به إلى باطن الأشياء، فيبدع ويخلق الجديد، غايته تعزيز الجمال، وبث الروح في أعماله الشعرية، انطلاقا من تجربته الشخصية، فغاية الشاعر أن يكون شعره آسرا يفيض بالحياة الشعورية ويعكس الواقع المعيش بجانبيه الإيجابي والسلبي.

ويرى مصطفى بدوي أنّ "التجربة الشعرية تمكّن الشاعر أو القارئ من التخلص من العوامل الشخصية التي تحبسه في حدود ذاته الضيّقة بمشاركته بقدر أكبر في صفته الإنسانية"[3]، وهو بذلك يحاول بدوي أن يحرّر التجربة الشعرية من القيود الذاتية ليجعل منها تجربة فنية وإنسانية عامة، فهي تنطلق من الذات الواحدة إلى ذوات أخرى ليعبّر عن الواقع، وتنقل صدق المشاعر، وتبلّغ رسالات شتى تستند إلى مبادئ الحبّ والخير والجمال.

* هاملتون (1938-2001) ناقد أدبي بريطاني.

[1] لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص55.

[2] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص138.

[3] دراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، دط، 1960، ص64.

وتكتسب اللغة في التجربة الشعرية فرادة متميزة في ترجمة الأحاسيس من خلال الانتقاء السليم للمعجم اللغوي، والصياغة الفنية للعبارات والتراكيب، والتجسيم والتشخيص عن طريق الخيال، حيث تتشكل الصورة الشعرية المؤثرة والمعبّرة بصدق عن التجربة.

ولا تكتمل القصيدة الشعرية إلا بوجود أبعاد اللغة الشعرية من صوت وفكر، وصورة وموسيقى تنبض بروح الشاعر، وتنساب مع توترات الذات لترسم لوحة جمالية، يتعانق فيها الخيال بالواقع والباطن بالظاهر، "لأنّ المشاعر، والمعاني والألفاظ، والإيقاعات الموسيقية تتولّد في نفسه، وتنبثق فيها وحدة تعمّها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق، وسياق محكم، ولكلّ بيت مكانه المرموق، فلا فوضى، ولا تشويش، وإنما بناء كلّه نظام والتئام، وكلّه ضبط وإحكام"[1]. هكذا يكون الخلق الشعري، حيث تخرج القصيدة من رحم الخاطرة في تقدير وتوازن، وإحكام، مكسوة بوشاح تزينه الألفاظ الموحية، والمعاني الراقية، والصور الفنية والإيقاعات الجميلة.

وإذا كانت للعاطفة علاقة حميمة بالتجربة الشعرية فإنّ للخيال دورا هاما في نسج خيوط تلك العلاقة "فهو الذي يخلق الصورة الشعرية جزئية كانت أو كلية، ثم هو الذي يمدّ هذه الصورة بالطاقة، اللازمة لها كي تتحرّك، وتحقّق أهدافها الفنيّة، ولولاه لعجزت لغة الشعر –مهما كانت راقية– عن أداء التجربة الشعرية"[2].

وقد اعتبر البعض أن الصورة والخيال مرادفان لهما نفس المعنى، ولكن الحقيقة أن الخيال جزء من الصورة، أو عنصر يندرج فيها، بل وسيلة لتشخيص الصورة، وإضفاء صفة الجمال، وفنية التعبير، ويركّز "كروتشيه Croce"* على العاطفة في الصورة لأنّها الأسبق، يقول: "إنّ العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[3]، تمثّل العاطفة الجانب

---

[1] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص145.

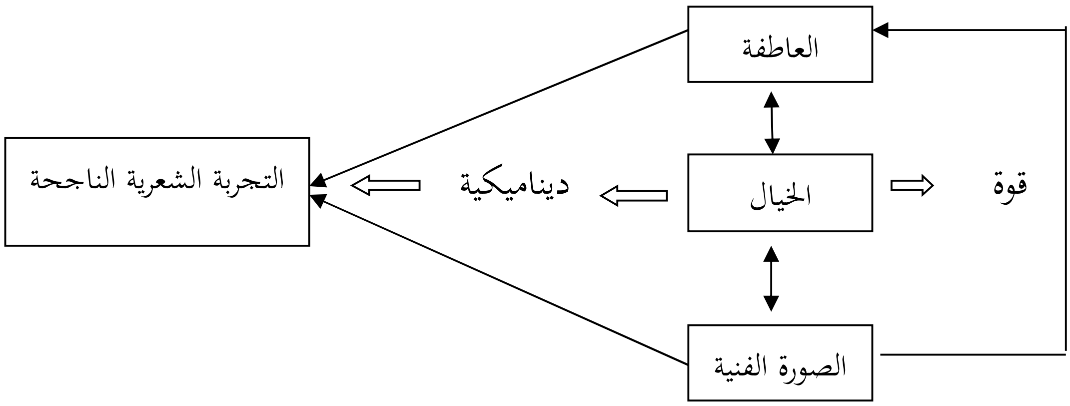
[2] التجربة الشعرية، ابن المقرّب، ص69.

*كروتيشه (1866-1956) فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي إيطالي من أتباع "المدرسة الهيغلية".

[3] التجربة الشعرية، ابن المقرّب، ص93. نقلا عن المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، طبعة القاهرة، 1947، ص55.

الوجداني الشعوري الباطني، وهذا الجانب يحتاج إلى تصوير وتشخيص عن طريق الخيال، وهو ما عبّر عنه باشلار "أن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح"[1].

وحتى تتشكل الصورة الشعرية، وتعبّر بصدق عن الحالة لا بدّ من عاطفة جياشة صادقة، وخيال خصب خلاّق، وهذه الخطاطة توضح العلاقة بين عناصر التجربة الشعرية (العاطفة، الخيال والصورة).




إن الصورة التي تحمل العاطفة بداخلها هي نفسها التي تفصح عن الخيال الذي يفسّر العاطفة. "لأنه المحرّك الأساسي للعاطفة في اتجاه الصورة لتلبسها، وتحلّ فيها، وللصورة في اتجاه العاطفة لتحتضنها وتحتفظ بها"[2]. فتتشكّل التجربة الشعرية الناجحة.

وتأتي الصورة الشعرية منسجمة مع السياق النّفسي، ومع التجربة الذاتية للشاعر، فهي روح التجربة، وجزءا حيويّا في عملية الخلق الشعري تشدّ البنيان العضوي للقصيدة، وتجسّم الخبرة الجمالية والإنسانية ضمن إطار متعدد الدلالات والإيحاءات.

ولا نغفل عنصر الموسيقى التعبيرية الشعريّ كونها من أساسيات البناء الشعري وجداني، وعنصر جوهري لا يقوم الشعر بدونها، لأنها تساعد العبارة اللغوية على نقل المشاعر والأحاسيس، وتمنح القصيدة انسجاما داخليا، وجمالا خارجيا عن طريق الوزن

[1] جماليات المكان، باشلار، ترجمة: غالب صليبا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، دت، ص24.
[2] التجربة الشعرية عند ابن المقرّب، ص94.

والقافية، التجاوز بين الكلمات والصورة الشعرية، فضلا عن اللحن الفني الجميل الذي تصدره بسبب التدفقات النغمية الشعرية المتولدة من الترانيم الملحنة، والمعبّرة عن الحالة الشعورية، والتجربة الشعرية بحيث "يحدث انتظامها التام نفس الانفعال الذي يحدثه السحر"[1].

وتلعب الموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية دورا هاما في بناء الخطاب الشعري، ورصف الكلمات، وصقل العبارات، وإضفاء عنصري الأنس والمتعة عن طريق التواتر والتتابع بين الحروف، فتتناسب النغمات الموسيقية لواعج النفس، وتتداخل الألفاظ والتراكيب، والصورة لتجدل قصيدة حيّة تتحرّك فيها دلالات وإيحاءات، وتعبّر عن تجربة معاشة تنم عن ثقافة واسعة ومرجعية فكرية، واطلاع ومهارة ووعي.

## ب- التجربة الشعرية الصوفية:

التصوف في جوهره تجربة أساسها بناء علاقة بين الخالق والإنسان، هدفها الحصول على معرفة عن طريق الكشف أو المشاهدة، وذلك بأن يكشف الله لعبده المختار عن خزائن علمه، وحقيقة أسمائه بعد رحلة عسيرة، ينتقل فيها الصوفي من مقام إلى مقام، ومن حال إلى حال عبر مجاهدات ورياضات ليصل في النهاية إلى النشوة أو الوجد، إلى الله معرفة به وشهودا له، وفناء فيه، "والفناء الصوفي بمثابة زوال الشخصية من أجل بقاء معاني الربوبية في ذات الصوفي"[2].

ثمّ إن التجربة الصوفية تجربة مشاهدة تشعبت، وتفرعت عنها جملة من الحقائق الوجودية لأنّ "المشاهدة تطلق على رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، وتكون أيضا رؤية الحق في الأشياء، وتكون أيضا حقيقة اليقين من غير شك"[3].

---

[1] في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ص102.

[2] الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، عباس يوسف الحداد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2005، ص38، 39.

[3] الفتوحات المكية، ابن عربي ،ج 3، ص 196.

حيث تتلازم وحدة الشهود مع حال الفناء، ووحدة الوجود مع حال البقاء حسب ريف نهاء خياطة للتجربة الصوفية: "إذا قال الصوفي لا أرى شيئا غير الله، فهو في حال وحدة شهود، وإذا قال: لا أرى شيئا إلا وأرى الله فيه، فهو في حال وحدة وجود، وهذا أوجز تبسيط ممكن لهذين الاصطلاحين اللذين يختزلان التجربة الصوفية في كلّ أبعادها، فحال وحدة الشهود هي حال الفناء، وحال وحدة الوجود هو حال البقاء"[1].

فحال الصوفي في الغالب بين فناء وبقاء، إذ لا فناء بلا بقاء، ولا بقاء بلا فناء، فإذا وصل إلى الفناء الذي هو عين البقاء حيث لا يرى شيئا غير الله تلقى الأسرار والألطاف المكنونة، واختزنها بداخله حتى يستفيد منها في تجربته الصوفية، ويبثّها في إبداعاته الشعرية، فيمتزج الاختراق الصوفي بالاحتراق الشعري، ويعتبر كتاب "مشاهد الأسرار القدسية" لابن عربي تسجيل حي لرحلته الشهودية، وهو نفسه يقول:

فَالأَوَّلُ الحَقُّ بِالوُجُـودِ        وَالآخِرُ الحَقُّ بِالشُّهُودِ
إِلَيْهِ عَادَت أُمُورُ كَوْنِي        فَإِنَّمَا الرَّبُّ بِالعَبِيــــدِ[2]

إن وجود العارف من وجود الله، وشهوده مرتبط به، ولولا الحق لما كان له شهود، ولا وجود، ولما اعتلى الروحانيات، حيث تنبجس حقائق الرّوح المثلى بكل تجلياتها، وقوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[3]. فالله وحده لا شريك له فريد في عالمه وهو الأول الحق بالوجود والآخر الحق بالشهود.

وتعدّ كل من وحدة الوجود ووحدة الشهود مظهرين من مظاهر التجربة الصوفية الفريدة والمتميزة، والمتجسدة في المقامات والأحوال، تنفرد فيها الذات المتصوفة بالجانب الباطني والخفي للأشياء لتستبطن مكنوناتها، وترتقي نحو المتعالي، وتحلق في سماوات المطلق

[1] دراسة في التجربة الصوفية، نهاء خياطة، ص5.
[2] الديوان، ابن عربي، ص172.
[3] سورة الشورى، الآية 11.

واللامتناهي عن طريق الكشف الذي "يقذفه الله في قلب العالم، وهو نور إلهي يختص (الله) به من يشاء من عباده"[1].

من أجل ذلك تباينت التجربة العرفانية، واختلفت من صوفي لآخر حسب الأذواق، والأحوال، والمشاهدات، "لأنها تجربة كشف، وذوق يلهم صاحبها إلهاما من لدن العزيز الحكيم، فتفاض عليه المعرفة فيضا، دون أن يكون للعقل الواعي دورا في هذا الفيض، وهكذا تشكّل التجربة الصوفية مفهومها الخاص للعقل والمعرفة باعتبارهما مفهومين متطابقين ومتضافرين إلى حدّ التلازم، فالتعرّض لأحدهما يفضي إلى الآخر بالضرورة"[2].

فبدون شك أن الوصول إلى الوحدة المطلقة مرهون بالذوق والكشف، أو كما يطلق عليهما "بعلم التحقيق"*، "وهو ما يذلّل سبيل السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية، لذات الربانية من أجل اللقاء بها حبا وهياما، واتحادا. أما العقل فيبقى عاجزا عن معرفة حقيقة الذات الإلهية، وعن إدراك المعرفة الكشفية "لأنه غير قادر على معرفة السر وحده"[3]. ويؤكد هذا أبو الحسن النوري (295هـ) بقوله: "العقل عاجز لا يدلّ إلا على عاجز مثله"[4] وهو نفسه ما يراه الإمام الغزالي "بأن العقل طاقة محدودة، تجعله لا يتّسع لكلّ شيء، فمن وجه عنايته مثلا لعلوم الدنيا، قلّ حظّه من علوم الآخرة، ومن وجّه عنايته إلى علوم الآخرة، قلّ حظّه في علوم الدنيا، ولا يستطيع أن يضطلع بصنفي العلوم إلا عقل مؤيّد بالوحي والإلهام، معدّ لإرشاد النّاس وإصلاحهم كعقل الأنبياء"[5].

فالمعرفة عند الغزالي يتلقّاها الصوفي عن طريق الكشف لا الاستنباط لأنّه الوسيلة لإدراك الذات الإلهية، وكذلك الشيخ الأكبر ينكر على العقل معرفته وإدراكه للحقيقة ؛حاطة بالكون، ويعتبر الكشف والذوق والإلهام أدوات معرفية بها يلج الصوفي أقاصي

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص335.

[2] الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، عباس يوسف الحداد، ص23.

* علم التحقيق هو الحكمة المطلوبة ووضع الأشياء مواضعها من غير نقصان ولا زيادة...

[3] الموسوعة الصوفية أعلام التصوف والمذكرين عليه والطرق الصوفية، د. عبد المنعم الحنفي، ص132.

[4] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص90.

[5] الحقيقة في نظر الغزالي، د. سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، دط، 1965، ص147.

الحقيقة العلوية، وقد قال في رسالته إلى الإمام الفخر الرازي (ت606هـ): "فالعقول تعرف الله من حيث كونه موجودا، ومن حيث السلب لا من حيث الإثبات... فللعقول حدّ تقف عنده من حيث قوّتها في التصرف الفكري"[1]. وهذا يعني أن العقل عاجز عن إدراك الحقائق الإلهية وأن الكشف والذوق هما الوسيلة إلى المعرفة الإلهية... ولكنّ العقل هو هوية الإنسان وسرّ ثباته فكيف يمكن تجاوزه؟

لا شكّ أن للعقل دور أساسي في الوصول إلى الحقيقة والإدراك الروحي كما للقلب أيضا الذي هو محل الكشف والذي يعدّ جزءا جوهريا من التجربة الصوفية التي رافقها شعر ، غنائي غزير عبّر فيه الصوفية بصدق عن نزاعاتهم، ومواجيدهم الملتهبة، وأشواقهم العارمة، ورؤيتهم الوجودية للكون، فليس بعيدا أن يرتبط الشعر بالتجربة الصوفية، لأنّ الشاعر في لحظات إبداعه يكون أشبه بالصوفي في حال الفناء وهو ما عبّر عنه ستيفن سبندر (Stephen Spender)*: "أن التجربة الشعرية هي إفضاء بذات النّفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر، وتفكيره، هي في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته"[2].

الرحلة نفسها يعيشها الشاعر والصوفي، فهذا تعتريه الحالة فتستغرق كيانه كلّه، وتضغط عليه لتفجّر مكامنه الإبداعية، وذاك يرتقي ضمن جدل حميمي بين المقامات والأحوال ليصل إلى غايته المشهودة وتتحقق له نشوة اللقاء والوصال.

فعلا تتداخل التجربة الشعرية، والتجربة الصوفية في المصدر رغم الاختلاف الموجود بينهما في الهدف والغاية، إذ تنطلقان من ذات واحدة، ذات إنسانية شاعرة، تمجّد الوحدة والانفراد وتنسلخ عن الواقع لتعبّر عمّا يتدفّق في أعماقها من مشاعر وأفكار ورؤى أو مجاهدات عرفانية في قالب شعري خلاّق، ولكنّ الشاعر غايته تحقيق الحبّ الإنساني والإفصاح عنه، أما الصوفي فينشد الحبّ الإلهي، يحرص على السّر والكتمان. وتختلف حياة الشاعر الصوفي عن حياة الشاعر العادي، لأنّ الصوفي يبدأ وجوده مع عالم البرزخ الخيالي

---

[1] رسائل ابن عربي، ابن عربي، حيدر أباد الركن، مطبعة جمعية دار المعارف العثمانية، دط، 1948، ص2، 3.

ستيفن سبندر (1909-1995) شاعر وناقد بريطاني.

[2] في نقد الشعر العربي المعاصر —دراسة جمالية-، رمضان الصباغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1988، ص102.

ليصل إ العالم المعنوي بهدف المكاشفة، والمشاهدة فالاتحاد بالذات الإلهية[1] ولا يصبح الشعر صوفيا إلا إذا صدر عن مرتبة البرزخ أو الخيال، وهذا ما جعل التجربة الشعرية الصوفية تأخذ طابع التفرّد والتميّز. ويسمو الشعر الصوفي بمواضيعه الخاصّة التي تجمع بين الذات الظاهرة، والذات الباطنة في تجلّ وخفاء، وبلغته الرمزية ذات الأبعاد الدلالية، والإيحاءات المتعددة، لذلك يعتبر التأويل من أهم الآليات الإجرائية لفهم الخطاب الشعري الصوفي.

ويستعمل الصوفي في شعره لغته الخاصة التي تمنحه سرّ ثباته وخلوده، وتضمن سحره وجماله، وإيحائه، لغة ستمدّ كيانها من مفردات غامضة، ومصطلحات مبهمة، كلها شفرات حادّة تحتاج إلى درجة كبيرة من العقلانية لفك الرموز العرفانية اللغة الإشارية الأقدر على نقل المعاني الروحية، وفي هذا المعنى يقول الروزبادي (ت322هـ) "علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي"[2] و"لغة الإشارة هي ما يخفى عن المتكلّم كشفه بالعبارة لطافة معناه"[3].

وقال ابن عربي في الرمز:

إِنَّ الكَلاَمَ عِبَارَاتٌ وَأَلْفَاظٌ وَقَدْ تَنُوبُ إِشَارَاتٌ وَإِيمَاءَاتٌ[4]

أَلاَ إِنَّ الرُّمُوزَ دَلِيلُ صِدْقٍ عَلَى المـَعْنَى المَغِيبِ فِي الفُؤَادِ[5]

يعتبر الرمز من المركبات الأساسية في التجربة الشعرية بصفة عامة، والتجربة الصوفية بصفة خاصة، عرفه العربي، وتذوقه قبل الإسلام، ثم صار مصطلحا نقديا بعد الإسلام، يدلّ على معنى الإشارة، بل هما صنوان يغني أحدهما عن الآخر، وقد لجأ إليه الشعراء للتعبير عن تجربهم ال معورية، وتجسيد حالاتهم النفسية المستترة من جهة، ولتحقيق الجمال الفني والأدبي، وخلق المتعة من جهة أخرى، فبالرمز تستطيع اللغة نقل التجربة من اللاشعور،

[1] ينظر، الخيال عالم البرزخ والمثال، ابن عربي، جمع وتأليف محمود الغراب، دمشق، ط2، 1404-1984، ص9.

[2] اللمع، الطوسي، ص414.

[3] المصدر نفسه، ص414.

[4] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص272.

[5] المصدر نفسه، ص587.

واللاوعي إلى الشعور والوعي، وإيقاظ الحس الفني والذوقي الجمالي عند المتلقي، حيث يشارك هذا الأخير المبدع في عملية الخلق الشعري.

ولا يخفى علينا أن الشعر الجاهلي بمعلقاته الرائعة فيض من الرموز والإيحاءات والخصوبة، أغلبها مستعارة من المعجم العاطفي الحسي، تدور حول الحبّ، والمرأة والرحلة والصيد والخمر... لتصوّر لواعج النفس واضطراب الوجدان، فيُرمز للمرأة بالبيض أو السيوف كما يظهر ذلك في قول أبي تمام (231هـ-845م):

بِيضٌ إِذَا انتَضَبَت مِن حُجُبِهَا، رَجَعَتْ أَحَقُّ بِالبِيضِ أَتْرَابًا مِنَ الحُجُبِ[1]

وقع الرمز في قوله: "بالبيض أترابا" ويقصد نساء الروم[2] وتناص الشاعر في لفظه مع قوله تعالى: ﴿عُرُبًا أَتْرَابًا﴾[3]، الدالة على الحور العين.

وقول عنترة بن شداد (ت608م):

فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكِ المُتَبَسِّمِ[4]

يشبه عنترة لمعان السيوف ببريق ثغر المحبوبة عندما تبتسم، كما يرمز للخمر بالضوء والفرح والتجلي والمعرفة وهي الخمرة الأخلاقية الروحية التي ابتكرها أبي نواس (199هـ-813م) في أواخر حياته حيث جعلها مصدرا من مصادر الإشراق:

وَمَجْلِسٍ مَا لَهُ شَبِيــهُ حَلَّ بِهِ الحُسْنُ والجَمَالُ

يَمطرُ فِيهِ السُّرُورُ سَحًّا بِديمَــةٍ مَـا لَهَا انتِــقَــالُ

شَهِدْتُهُ فِي شَبَابِ صِدْقٍ مَا إِنْ يُوَازِي بِهِم فَعَالُ

تَشْرَبُهَا بالكِبَارِ صِرْفًا وَلَيْسَ فِي شُرْبِهَا مُطَــالُ

---

[1] ديوان أبي تمام الطائي، محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال، دت، ص11.

[2] شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص48.

[3] سورة الواقعة، الآية 37.

[4] ديوان عنترة بن شداد، خليل الخوري، مطبعة الآداب، بيروت، دط، 1893، ص84.

يَسْعَى بِهَام خطَفٌ غَرِيرٌ كَأَنَّهُ البَدْرُ أو مِثَـالَ[1]

إنه يحاول أن يعبِّر عن حاجة روحية نفسية فيجعل من الخمرة رمزا للحب والفرح والجمال، وكذلك نسج الشاعر الصوفي قصائده على منوال الشعراء العذريين مستخدما لغة الحب، ورموز العشق في نصوصه الغزلية كالصبابة والوله، والهيام والشوق... ومستقيا ألفاظ السكر والنشوة والخمر و...من وعاء الشعر النواسي في قصائده الخمرية.

ولئن فضّل شعراء المتصوفة المذهب العذري، فلأنهم وجدوا فيه الوسيلة المثلى للتعبير عن معانيهم الروحية، وعن العشق الإلهي، كما وجدوا فيه ما يلائم، ويوافق أحوالهم الصوفية، فاتخذوه رمزا أو قناعا يسترون ما رغبوا في إخفائه عن غيرهم، ولكنّهم أضافوا بل ابتكروا معجما للمصطلحات الصوفية، يفهم مدلولها أهل الذوق، والمعرفة والكشف نذكر منها على سبيل المثال (القبض والبسط، الهيبة والأنس، الفناء والبقاء، الغيبة والحضور، الجمع والفرق، الصحو والسكر، المكاشفة، المشاهدة، الشريعة، الحقيقة، الخلوة، الذكر، الوجد، الشوق..).

وقد استخدموها في أشعارهم، فمزجت بين طابع التجريد الميتافيزيقي، والطابع الغيبي، وأخذت سمة الانزياحية الشعرية والجمالية الصوفية.

إنّ الشعر الصوفي حتى في اتكائه على الشعر المحسوس هو متعال، لأنه معقود بتجربة أكبر، تجربة التصوف، التي لا تسمح بالتمايز بين سائر المفارقات، كونها تتعلّق بصلة روحية بين الخالق والمخلوق، وترتبط بالفناء في هيولات الجمال والجلال النوراني.

وتتضح معالم الحبّ الإلهي في القصيدة الصوفية، فيتوسل الشاعر برمز المرأة أو الأنثى باعتبارها أتم وأكمل تجل للألوهية، تمثل الخصوبة، وتشخّص الجمال الآسر، وتلهب شوق، وتذكي اللوعة... إنها المعشوقة المطلوبة الذات الإلهية المتجلّية في الأنثى التي يمثل حبها فرعا من حب كلي وأصلي يقول أحمد بن سهل بن عطاء (ت309هـ).

[1] ديوان أبي نواس، ج3، تحقيق: إيفالد فاغنر، فهرسة مصطفى قرمد، دار النشر فرانز شتاينر، ط1، 1972، ص216.

غَرَسْتُ لأَهْلِ الحُبِّ غُصْنًا مِنَ الهَوَى وَلَمْ يَكُ يَدْرِي مَا الهَوَى أَحَدٌ قَبْلِي
فَـــأَوْرَقَ أَغْصَانًـــا وَأَيْـنَعَ صَبْـــوَةً وَأَعْقَبَ لِي مُرًّا مِنَ التَّمْرِ المُحَلَّـــى
وَكُـلُّ جَمِيعُ العَاشِقِـينَ هُـوَ أَهَـــم إِذَا بَنُوهُ كَانَ مِن ذَلِكَ الأَصْـــلِ[1]

هكذا ينفذ الصوفي بحبّه من خلال جمال المخلوق إلى جمال الخالق، وهو يجاهد في سبيل هذا الحب مجاهدة مضنية، يجتمع فيها الشوق بالفراق، والحبّ بالفناء... يموت فيها ويحي حتى يلمع نور سماوي يضيء ويفتح له نوافذ حياة فردوسية ينعم فيها بمشاهدة الله ولقائه، والفناء فيه.

وهذا الحب الحقيقي لا يكون إلا للمولى –عز وجل– وما المرأة إلا إيماء أو إشارة لذلك الحبّ، وفي هذا المعنى يقول ابن عربي: "ما أحبّ أحد غير خالقه، ولكن احتجب عنه تعالى بحبّ زينب وسعاد، وهند وليلى، والدنيا والدرهم والجاه، وكل محبوب في العالم، فأفنت الشعراء كلامها في الموجودات وهم لا يعلمون، والعارفون لم يسمعوا شعرا، ولا لغزا ولا مديحا، ولا تغزّلا إلاّ فيه من خلف حجاب الصور"[2].

لقد احتجب الله خلف كل محبوب في العالم، وتوارى للعشاق وشعراء الهوى وراء زينب وسعاد وهند... وغيرهن من أسماء المعشوقات وفي ذلك يقول ابن عربي:

فَمَا ثَمَّ مَحْبُوبُ سِـــوَاهُ وَإِنَّمَـــا سُلَيْمَى، وَلَيْـلَى وَالزَيَـــانِب للسِـــتْرِ
فَهُنَّ سُتُورُ مُسْدَلَاتٌ، وَقَدْ أَتَـــى بِذَلِكَ نَظْمُ العَاشِقِينَ مَـــعَ النَّـــثْرِ
كَمَجْنُونِ لَيْلَى، وَالذِي كَانَ قَبْلَـــهُ كَبِشْرٍ وَهِنْدٍ ضَاقَ عَنْ ذِكْرِهِمْ صَدْرِي
فَإِنْ قُلْتُ مَحْجُوبُ، فَلَسْتُ بِكَاذِبٍ وَإِنْ قُلْتُ مَشْهُودٌ فَذَاكَ الـذِي أَدْرِي[3]

[1] الرمز الشعري عند الصوفية، جودت نصر، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط3، 1983، ص344.
[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص83.
[3] المصدر نفسه، ج4، ص256.

يستغرق الحبّ وجدان الشيخ الأكبر، فيحذره تحذيرا شاملا حتى لا يكاد يرى ويسمع إلا هو سبحانه وتعالى، فيذوب في ذاته ويكون الحق ملء سمعه، وبصره، وجنانه ولسانه، هي لحظة اتصال واتحاد، يجني فيها المحبّ ثمرة التعلّق بالألوهية، فتحضر النشوة، وتتحقق المنى، وتنتشر السكينة والطمأنينة.

إذا كان الشاعر الصوفي قد اتخذ من المرأة رمزا للحب الإلهي ونافذة يطلّ من خلالها على الوجود، فلأنها أكمل تجل للألوهية، ومعبر للتسامي والفناء في الحضرة الربانية، تمثّل العفة، والصفاء متجاوزا صورتها السلبية القديمة التي انحصرت في المتعة واللذّة والجنس.

جعل الصوفي من الأنثى وسيلة ينتقل بها من النسبي إلى المطلق، ويسمو بجسدها إلى أعلى مرتبة في الوجود، مرتبة الكمال الوجودي، إنه يربطها بكل ما هو مقدس، ويبعدها عن كل ما هو مدنس، ويجعل من كينونتها الأنثوية مصدرا للحياة والبقاء، ومنبعا للحب والجمال والجلال... ينطلق من حبّها إلى حبّ أكبر، وعشق أعظم يجميع بين الطبيعي والروحي.

وتأسيسا على ذلك ارتبطت المرأة في فهم الصوفية بكل ما يدعو إلى الحبّ المثالي، والقدسية المطلقة، والإشراق الجمالي، بوصفها أعظم مجلى للجمال الإلهي، ومظهرا أسمى من مظاهر الألوهية المبدعة. يقول ابن عربي: "فشهودة للحق في المرأة أتم وأكمل... إذ لا يشاهد الحقّ مجردا من المواد أجرا، فإن الله بالذات غنيّ عن العالمين، وإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعا، ولم تكن الشهادة إلا في مادّة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله"[1]. ويضيف: "من عرف قدر النساء، وسرّهن لم يزهد في حبّهن، بل من كمال العارف حبهن، فإنه ميراث نبوي، وحب إلهي.."[2].

يرتقي ابن عربي دائما بالمرأة إلى أسمى درجات الترقي، ويساوي بينها وبين الذكر، أو بين الأصل والفرع، أو بين الفاعل والمنفعل، وإلاّ كيف يكون شهود الحق في المرأة أعظم شهود وأكمله؟ وكيف يكون حب المرأة ميراث نبوي وحب إلهي؟؟

[1] فصوص الحكم، ابن عربي، د/ أبو العلا عفيفي، ج2، ص217.

[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص140.

لقد تجلّى هذا الحبّ الأنثوي الذي يمثّل الولع الإلهي المطلق في الشعر الصوفي مع رابعة العدوية —شهيدة العشق الصوفي– التي مثلت بحق الحب الإلهي، جامعة بين رموز الأنثى والذكر في تبليغ رسالتها الإلهية تقول:

تَرَكْتُ هَوَى لَيْلَى وَسُعْدَى بِمَعْزَلِ وَعُـدْتُ إِلَى مَصْحُـوبِ أَوَّلِ

وَنَادَتْ بِي الأَشْوَاقُ: مَهْلًا ! فَهَذِهِ مَنَازِلُ مَنْ تَهْوَى رُوَيْدَكَ ! فَانْزِلْ[1]

وتقول في قصيدة أخرى:

رَاحَتِي يَا إِخْوَتِي فِي خَلْوَتِي وَحَبِيبِي دَائِمًا فِي حَضْـرَتِـي

لَمْ أَجِدْ لِي عَنْ هَوَاهُ عِوَضًا وَهَـوَاهُ فِي البَـرَايَـا مِحْنَـتِي

حَيْثُمَا كُنْتُ أُشَاهِدُ حُسْنَهُ فَهُـوَ مِحْرَابِـي إِلَيْهِ قِبْلَـتِي

يَا طَيِّبَ القَلْبِ يَا كُلَّ المُنَى! جُدْ بِوَصْفٍ مِنْكَ يَشْفِى مُهْجَتِي

يَا سُرُورِي وَحَيَاتِـي دَائِمـًا نَشْأَتِي مِنْكَ، وَأَيْضًا نَـشْـوَتِي

قَدْ هَجَرْتُ الخَلْقَ جَمْعًا أَرْتَجِي مِنْكَ وَصْلًا فَهُوَ أَقْصَى مُنْيَـتِي[2]

كان حبّ رابعة لله، حبّا خالصا، مزجت فيه بين التلميح والتصريح تصرّح بالعشق حينا، وترمز بالأنثى أو الذكر حينا آخر، تجعل من شعرها وصالا يجمع عبدا ذليلا بإله بديع، فهي ترسم في مخيلتها رجلا تعاني، وتتعذب، وتنتظر، وتشتاق للقاء به، فتذوب في ذاته، وتفني في حبّه.

ويبقى دائما حب المرأة فرع وجزء من حب كلّي وأصلي يمثله الحب الإلهي، حب سماوي مطلق، يفقد فيه الشاعر ذاته، فيحلق في توحيده، ويفنى عن وجوده، فلا يرى ولا يسمه غير الله. ويعبّر أبو علي الروذبارى (ت 322هـ) عن حبه الإلهي بقوله:

[1] الموسوعة الصوفية، د/ عبد المنعم حنفي، ص173.

[2] المصدر نفسه، ص173.

وَحقّكَ لَا نَظَرْتُ إِلَى سِوَاكَا بِعَينِ مَوَدَّةٍ حَتَى أَرَاكَـا

أَرَاكَ مُعَـذِّبِي بِـفُتُـور لَحْـظٍ وَبِالخَدِّ المُوَرِّدِ مِنْ جنَاك[1]

ولا يمكن أن نتحدث عن الغزل الصوفي، وعن التجربة العشقية، ورمز المرأة والطبيعة، دون أن نشير إلى هامتين صوفتين مثّلا هذا النوع من الشعر أحسن تمثيل هما شرف الدين عمر بن الفارض (ت632هـ) ومحي الدين بن عربي (ت638هـ) –الشخصية المختارة– يكنى ابن الفارض بالمرأة التي أحبّها (نُعم) عن الحضرة الإلهية.

فيستخدم اسمها أحيانا استخداما مباشرا كما جاء في قصيدته اللامية حيث يقول:

وَمَاذا عَسَى عنّي يُقالُ سِوَى غَدا (بنُعمٍ) له شغلٌ نَعَـمْ لِي بها شُـغْلُ

وقال نساءُ الحَيِّ: عَنَّا بِـذِكْرِ مَـنْ جَفَـانَا، وبَعَد العِزّ لَـذَّ لـه الـذُّلُّ

إذا أَنْعَمَـت (نُعْمُ) علـيّ بِنَظْـرَةٍ فَلَا أُسْعِدَتْ سُعدي، ولا أجملَتْ جُمَلُ[2]

ويكتفي حينا آخر بمخاطبة شخص مؤنث كما جاء في تائيته المشهورة يقول منها:

ومَا غَدَرْت فِي الحُبِّ أنْ هدَرَت دَمي بِشَرْعِ الهَوَى، لكن وَفَت إِذَا تَوَفَّتْ

مَتَى أَوْعَدَتْ أَولتْ، وَإِن وَعَدَت لَوَت وَإِن أَقْسَمت: لاَ تبرئ القسم بَرَّتْ

وَإِنْ عَرَضَت أُطْـرِق حـيـاءً وهيبـةً وَإِنْ أَعْرَضَت أُشْفِقْ: فَلَـم أتلَفَّـتْ[3]

ويستعين بقوالب أسلوبية موروثة عن شعر الغزل كذكر الأماكن، والوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، والدواب، ليرمز إلى الاغتراب الوجودي فيقول:

يَا رَاكِبَ الوَجْنَاءِ بُلِّغتَ المُنَى عُجْ بالحِمَى إِنْ جُزْتَ بِالجَرْعَاءِ

---

[1] طبقات الأولياء، ابن الملقن سراج الدين، ج1، تحقيق نور الدين شربيه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص52.

[2] شرح ديوان ابن الفارض، محمد عبد الكريم النمري، ج2، ص170، 171.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص220، 221.

متيمًّا تلّعاتِ وَادِي ضَارجٍ مُتَيَامِنًا عَــنْ قَــاعَةِ الوَعْسَــاءِ
وَإِذَا وَصَلْتَ أَثِيلَ سَلْعٍ، فَالنِّقَــا فَالرّقمتين، فَلَعْلَــعَ، فَشَظَـــاءُ
وَأَقْرِ السَّلَامَ عُرَيْبَ ذَيَّاكَ اللّوَى مِنْ مُغْرَم، دَنِفٍ، كَئِيبٍ، نَــائِ[1]

(الحمى، الجرعاء، وادي ضارج، قاعة الوعساء، أثيل، سلع، النقا، الرقمين، لعلع، شظاء...) هي أماكن يحن إليها ابن الفارض، ويتذكر فيها محبوبه، فيستأنس به مستغرقا في هيامه، متحملا عذاب الغربة والبين، وهو إن يوافق العشاق في هذا الألم والهجر، فإنه يختلف عنهم في المقصد الذي يتسامى نحو الذات الإلهية والعشق الرباني.

أمّا ابن عربي فديوانه "ترجمان الأشواق" ملخص لتجربته الوجدانية الشعرية الصوفية، وأجمل لوحة فنية رمزية، استلهم فيها رموزه من البيئة، والطبيعة والمرأة والخمر... ومن مختلف الثقافات لا لتحقيق الجمال الفني والأدبي فحسب، وإنّما لتثبيت الفكرة وتعميقها، وإظهار المقصد الروحي السماوي... وكلّها وإيحاءات لمعان صوفية عرفانية.

ومن أجمل قصائد الشيخ محي الدين بن عربي الغزلية الحافلة بالصور الحيّة نونيته "مرضي من مريضة الأجفان" التي يقول فيها:

مَرَضِي مِنْ مَرِيضَة الأَجْفَــانِ عَلّلاَنِي بِذِكْــرِهَـا عَلّـــلاَنِي
هَفَتْ الوُرْقُ بالرِّيَاضِي ونَاحَتْ شَجْوَ هَذَا الحَمَامِ ممَّا شَجَانِي
بِأَبِي طِفْلَةٌ لَعُــوبٌ تَهَــادَى مِنْ بَنَاتِ الخُدُورِ بين الغَوَانِي
طَلَعَتْ فِي العَيَانِ شَمْسًا، فلمَّا أَفَلَتْ أَشْرَقَتْ بِأُفُقِ جنَانــي
... وقِفَا بِي عَلَى الطُّلُولِ قَليلاً نَتَبَاكَى، بَلْ أبْكِ مِمَّا دَهَانِي
الهَوَى رَاشِقِي بِغَيْرِ سِــهَــامِ الهَوَى قَاتِلِي بغَــيْرِ سِنَـــانِ[2]

[1] شرح ديوان ابن الفارض، محمد عبد الكريم النمري، ج2، ص27، 28.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص100، 101، 104.

ب الشيخ في قصائده بالشكل التقليدي الغنائي في التغزّل بالمرأة والهيام بها، ولكنه يحاول أن يعبّر من خلال صورة الجمال الإنساني إلى الجمال الإلهي، موظّفا رموزا وإشارات ارتقت بالنّص الشعري إلى أسمى الصور البلاغية، إذ يخفى ظاهر القصيدة الذي يعبّر عه علّة وصبابة وشوق الهائم إلى الطفلة الناعمة الجوهر المتمثل في الحكمة الإلهية المحبوبة.

إضافة إلى رمز المرأة هناك رمز آخر في الشعر الصوفي، رمز الخمرة الذي استخدمه الصوفية للدلالة على الحبّ الإلهي والحقيقة العليا، فهي عندهم "رمز من رموز الوجه الصوفي"[1]، وهي الخمرة الأزلية التي تعبِّر عن نشوة الغياب في الذات العليّة، حيث ينتقل العاشق إلى حال الفناء، وهي بمثابة السكر فيغيب عن الدنيا متلذذا بالاتصال ومشاهدة الحق.

ولم يختلف الإطار الخمري في شعر الصوفية عنه في شعر الخمر الحسية من ذكر سمياتها المختلفة كالراح، والسلافة، والمداسة... ووصف لأوعيتها، وأوانيها كالإبريق، والكأس والقدح... وتغني بالساقي والنديم، ومدح المكان أو الحان... وكلّها مستعارة من التراث الشعري الخمري.

لكنّ الخمرة في الشعر الصوفي لبست لبوس الرمزية، فأصبحت تشير إلى مقاصدهم العرفانية، ومعرفتهم للحقيقة الإلهية، وأسرار الكون، فهي سبب من أسباب التجليات النورانية حيث يشهد الصوفي حالتي الحضور والغيبة، ويقول الدكتور عاطف جودت نصر: "إن الخمريات الصوفية استلهمت من الشعر الخمري صوره وأخيلته، وأساليبه، ولم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية"[2].

وأصبح "الخمر" أيقونة في أشعار كبار المتصوفة أمثال رابعة العدوية، الحلاج والسهروردي، وأبي مدين التلمساني، وابن الفارض، وابن عربي وغيرهم.

تقول رابعة العدوية، وهي أول من استخدم الخمر كرمز للمعرفة:

---

[1] الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودت نصر، ص357.

[2] المرجع نفسه، ص339.

كَأْسِــي وَخَمْرِي وَالنَّدِيم: ثَلاَثَــةٌ وَأَنَــا المُشَوِّقة في المَحَبَّــة: رَابِعَــه
كَـأْسُ المَــسَرَّةِ وَالنَّعِيمِ يُدِيــرُهَــا سَاقِي المُدَام على المَدَى مُتَتَابِعه
فَإِذَا نَظَــرْتُ فَــلَا أَرَى إِلاَّ لَــهُ وَإِذَا حَضَرْتُ فَلَا أَرَى إلاّ مَعَـه
يَا عَاذِلِي ! إِنِّي أُحِـبُّ جَمَــالَــهُ تَا الله مَا أُذُنِي لِعَــذْلِك سَــامِعَه
كَمْ بِتُّ مِنْ حُرْقِي وَفَرْطَ تَعَلُّقِي أَجرَى عُيُونًا مِنْ عُيُونِي الدَّامِعَــه
لَا عَبرَتِي تُرقَا، وَلَا وَصْلِــي لَــهُ يَبْقَى، وَلَا عَيْنِي القَرِيحَة هَاجِعَــه[1]

تحاول رابعة أن توظّف الرمز الخمري تعبيرا عن الحنين إلى المطلق والسمو بالحب إلى أفق الاتصال ومعانقة الذات الإلهية.

وأفضل من وصف الخمرة الصوفية ابن الفارض بحيث نظم قصيدة كاملة لهذا الموضوع، وتسمى القصيدة الخمرية، وهي من أجمل ما قال لغة وصورة وإيقاعا، أبدع في رموزها، وإيحاءاتها، ومنحها بعدا جديدا، تجاوز فيه الدلالات الوضعية إلى تلويحات واستعارات تحتاج كثيرا من الإمعان والتأويل، يقول فيها:

شَرِبْنَا على ذكر الحبيبِ مُــدَامَــةً سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قبل أَنْ يُخْلَق الكَرْمُ
لَهَا البَدْر كأسُ، وهي شَمْس، يُدِيرها هِلَال، وَكَمْ يبدو إِذَا مُزِجَتْ نَجْمُ
وَلولا شَذَاها مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِـهَـا وَلَوْلَا سنَاها مـا تَصَــوَّرَها الوَهْــمُ
...يَقُولُون لي: صِفْهَا فَأَنْتَ بِوَصْفِهَا خَبِيرٌ، أَجَل! عندي بأوصافِهَا عِلْمُ
صَفَاءُ وَلَا مَاء، لُطْفٌ، وَلَا هَــوَاءُ، وَنُورٌ وَلَا نَــارٌ، ورُوحٌ، وَلَا جِسْــمُ
تَقَدَّمَ كُلُّ الكَائِنَـاتِ حَــدِيثُهَا قَدِيما، وَلَا شَكْلٌ هُنَاكَ وَلَا رَسْــمُ[2]

[1] شهيدة العشق الإلهي، عبد الرحمن بدوي، ص178.
[2] شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص245، 246، 247، 259، 260.

أبدع ابن الفارض في وصف الخمرة وصفا دقيقا، كيف لا؟! وهو الخبير العليم بأوصافها، ولكنها خمرة معنوية روحية، وأوصافها ربانية. فريدة متميزة في صفائها، وحسنها، ونورها وروحها لأنّها خمرة أزلية منزهة، تجلّت بفضلها الحقائق، وأشرقت الأكوان إنها ترمز إلى الحبّ الأصيل.

ومن النماذج الخمرية التي حفل بها الشعر الصوفي، "نونية" لأبي مدين التلمساني (ت 594هـ) حيث يقول:

...عَرَفْنَا بِهَا كُلّ الوُجُودِ ولَمْ نَــزَلْ ... إِلَى أَنْ بِهَــا كُلّ المَعَارِفِ أَنْــكَرْنَــا

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَف بِكَرْمٍ يَخُصّها ... وَلَمْ يَجْهَل رَاحٌ وَلَمْ تَعْـرِفْ الدّنَــا

مُشَعْشَعَة يَكْسُو الوُجُـوهَ جَمَالُهَــا ... وَفِي كُلّ شَيْءٍ مِنْ لَــطَائِفِهَا مَعْنَى

حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دُورِ كُؤُوسِـهَا ... وَعُدْنَا كَأَنْ لَا حَضَــرْنَا وَلا غِبْنَا

وَأَبْدَتْ لَنَا فِي كُلّ شَيْءٍ إِشَــارَةٌ ... وَمَا احْتَجَبَتْ إلا بِأَنْفُــسِنَا عَنّــا

نَصَحْتُكَ لا تَقْصِدْ سِوَى بَابِ حَانِهَا ... فَمَنْ وَجَدَ الأَعْلَى، فَلا يَطْلُبْ الأَدْنَى

وَمَا الكَوْنُ إلا مَظْــهَرٌ لِجَمَالِهَــا ... أَرَتْنَا بِهِ فِي كُلّ شَيْءٍ بَدَا حُـسْنَا

إِلَيْهَا جَمِيع الكَائِنَاتِ مُشَــوّقَــةٌ ... تَزِيد افْتِقَارًا، وَهِيَ عَنْهُنّ مَا أغْنَى[1]

يتغنّى التلمساني بالخمرة الإلهية، ويصفها بالوضاءة والبهاء، وبأنها عريقة خالصة، تبعث على البهجة، والفرح، وتغيّب القلوب لتحيا في الحضرة الإلهية، فتنتشي الروح، وتنعم وتتلذذ بنشوة التلاقي الروحي، وأي نشوة؟ تلك التي عبّر عنها أبو مدين قائلا:

قُمْ يَا نَدِيمُ إِلَى المَدَامَةِ وَاسْقِنَا ... خَمْرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الأَرْوَاح

هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمُ مَرّةً ... فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُلّةً وَوِشَاح

[1] ديوان أبي مدين، جمع وترتيب: العربي بن مصطفى الشوار، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938، ص60.

وَبِشُرْبِهَا أَضْحَى الخَلِيلُ مُنَادِماً فَعُهُودُهَا عِنْدَ الإِلَهِ صِحَاحُ[1]

إنها غيبة وفناء واتحاد مع المحبوب الذي يمثّل حبة أصل الوجود ذو المعنى الحقيقي لكلّ موجود، وتبيّن أنّ الشاعر الصوفي يستعير المعجم الخمري والغزلي من الشعر التقليدي، ولكنه يصطبغه بصبغة رمزية، وهو ما جعله يمتاز عن غيره بدلالاته العميقة، وإشاراته الموحية، ومصطلحاته الغريبة، ليصبح الخطاب الصوفي خطاب يجسّد قيمة كونية خالدة.

ومن أجل ذلك اتسمت الخطابات الشعرية الصوفية برصيد لغوي متفرّد، وحقل دلالي متميّز، ينطلق من الأحادية والمحدودية إلى التعددية والانزياحية، وتبقى التجربة الشعرية الصوفية تجربة رمزية تجمع بين كلّ الثنائيات، وتمحو فواصل المتناقضات لتصنع جديلة بديعة تحكمها لغة أصلية، وتزيّنها إشارات لطيفة، تمنح لها حياة جديدة، وتضمن لها البقاء والاستمرارية، وما خمريات ابن الفارض، وغزليات ابن عربي إلا نموذجا يمثّل قمة النضج، ومنتهى الكمال.

[1] ديوان أبي مدين، ص63.

## ج- التجربة الشعرية الصوفية عند ابن عربي:

لا ضير أن تتفتّح سليقة محي الدين بن عربي الشعرية، وهو يعيش بين أكناف الطبيعة الأندلسية الساحرة، وينعم في أحضان عائلة تقيّة، نقيّة ورعة، ويتعلم على أيدي شيوخ حكماء، وينتقل من بلد لآخر ينهل العلوم، ويعتلي المقامات الروحية فينظم، ويبدع، ويترجم أحاسيسه وأشواقه، ويصوّر لواعجه بلغة رمزية ممتازة في قوالب شعرية رائعة، تعدّ بحقّ رصيدا صوفيا من الدرجة الأولى.

هذه البواعث وأخرى شكلت المسار الصوفي، والتجربة الروحية الشعرية عند ابن عربي، ويمكن حصرها في محطتين هامتين هما: نشأته الروحية ورحلته المغربية والمشرقية.

### أ- نشأته الروحية:

مما لا شك فيه أن محي الدين ابن عربي سليل أسرة عريقة في العلم والتقوى، حيث نشأ وسط جوّ مفعم بالورع، والتديّن والروحيات، تلقّى علومه الأولى بالأندلس بين مرسية وإشبيلية، وعُرف منذ صباه برهافة الحسّ والذوق، وقوّة العاطفة، وسرعة الفهم، ودقّة الملاحظة، وحبّ التطلّع، جمع بين مختلف العلوم من فقه، وحديث، شعر، وفلسفة على أيدي مشاهير مشايخ الصوفية، فكانت فاطمة القرطبية الشيخة الصوفية، وأمّه الروحية معلمته الأولى التي أسرّت له بأوّل أسرار الطريقة الصوفية، كما كان للقائه بالفيلسوف ابن رشد (ت599ه) أحد أعظم فلاسفة المسلمين والعالم، أثر كبير في نفس الشيخ، فقد جمع لقاؤهما بين العقل والقلب، وكشف عن منزلة ابن عربي الروحية، إضافة إلى ذلك تفوقه في علوم التصوّف التي ارتشفها من أفواه العلماء وأصحاب الكرامات كالخضر وأبي العباس العريني وموسى بن عمران المرتلي وأبي الحجاج يوسف الشريلي ويوسف بن خلف الكومي وأبي عبد الله بن مجاهد[1]، وانتفع كثيرا بأخلاقهم وسلوكاتهم خاصة وأن لكلّ واحد تخصصه ومجاله، فهذا في محاسبة النفس وذاك في الكرامات، وآخر في الخلوة، أو المجاهدة... وكلّ هذا التنوع في العلوم ساهم في تكوين تجربة محي الدين الصوفية.

[1] ينظر: هكذا تكلم ابن عربي، نصر حامد أبو زيد، ص38.

وهناك عوامل أخرى يعدّدها بلاثيوس "وتتمثل في نصائح زوجته مريم بنت محمد بن عبدون صاحبة الذوق، والقدوة... ودعوات أمه التقيّة، ومرضه بالحمى الشديدة، ونجاته بفضل دعوات أبيه الذي كان ساهرا عند رأسه يقرأ سورة يس"[1].

وبوفاة والده والرؤى التي كانت تتراءى له في أحلامه تجمعت الأسباب لديه، لتغيّر مسار حياته، وتوجّه إلى طريق التصوّف والتحوّل إلى الله، معرضا عن الدنيا ومتاعها، ومنغمسا في أنوار الكشف، والإلهام معلنا بدايته الأولى في المجاهدة والمكابدة، والبحث المتواصل عن الخفي، وإدراك الغامض، والغوص في عالم الغيب... وهذا لا يتحقق طبعا إلاّ بالخلوة، والتعبّد وذكر الله وتلاوة القرآن، واتخاذ المقابر مسكنا ومأوى.

هي بداية ابن عربي العرفانية، بداية مشرقة تشير إشارة علوية تثبت سمو روحه إلى مرتبة الإشراق الصوفي، وتبرز هباته الكشفية، وعلومه وأذواقه الغزيرة.

بدأ زاهدا ثم صار صوفيا عارفا، أهلته إلى اعتلاء هذه المرتبة الروحية استعداداته الفطرية، وصفاته النبيلة، وأخلاقه الكريمة، وإلهامته الدينية، وكشوفاته القلبية، وسعة معرفته، واطلاعه على مختلف المذاهب، والاتجاهات، وسياحاته وجولاته بين المغرب والمشرق بحثا عن العلوم والمعارف والحقائق.

### ب- رحلته المغربية والمشرقية:

انحصرت رحلات ابن عربي في المرحلة الأولى من عمره في بلاد الأندلس بين إشبيلية وقرطبة، وما جاورهما، ثم ما لبثت أن انتشرت واتسعت في بقاع المغرب الإسلامي، حيث رحل إلى تونس وتلمسان سنة 590هـ، ثم إلى فاس سنة 591ه، فإشبيلية عام 592ه، ليعود إلى فاس من جديد ما بين عام 593ه-594ه، بعدها يعود إلى قرطبة فالمغرب ما بين (595ه-597ه)، ثم يحنّ إلى مسقط رأسه مرسية سنة 598ه، مارّا بسلا، ليعود إلى تونس، فتكتمل الفترة لأولى في بلاد المغرب، والتي كانت بمثابة المرحلة الخصبة التي أنتجت ثمار المعرفة الصوفية، لّف فيها الشيخ ما يقارب الستين كتاب. والتقى فيها

[1] ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ص10.

بشخصيات صوفية مرموقة كأبي مدين الإشبيلي (ت594ه) ، والذي يصرّح بأنه شيخه في كتابه "الفتوحات" و"محاضرة الأبرار"[1]، وأبي إسحاق بن طريف[2].

كما شهد كرامات "كقصة أبيات الشعر التي كان قد حدّث بها نفسه، وهو بمقصورة ابن المثنى بشرق تونس عند صلاة العصر، لكنّه وجد شخصا ينشد تلك الأبيات نفسها في إشبيلية بعد ثلاثة أشهر... وكان من الطبيعي أن يسأل ابن عربي منشد الأبيات، لمن تلك الأبيات؟ وكانت المفاجأة في جواب الرجل أنّه قال: إن الأبيات لمحمد بن العربي... وذكر بالضبط التاريخ والوقت الذي حدثته نفسه بالأبيات فيها"[3] وهي أبيات غزلية يقول فيها ابن عربي:

مَقْصُورَةُ ابْـنُ المُثَـــنَى أَمسَيْتُ فِيهَا مَعْـــنَى
بِشَـــــادِنٍ تُونُسِــيّ حُلو اللمى يَتَمَـــنَّى
خَلَعتُ فيه عَـــذَارِي فَأَصْبَحَ الجِسْمُ مُضنى
سَأَلْتُهُ الوَصْـــلَ لَمّــا رَأَيْـــتُــهُ يَتَجَـــنَّى
فَهَزَّ عَطْفَيه عَـــجَبًا كالغُصْــنِ إِذْ يَتَثَــنَّى
فَقَالَ أَنتَ غَـــرِيــبٌ يَا ذَا إِلَيْـــكَ عَنّـــا
قَدْ ذُبْتُ شَوقًا وَيأْسًا وَمُتُّ وَجَــدًا وَحُزْنَـــا[4]

[1] ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص35.
[2] هكذا تكلم ابن عربي، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص40.
[4] المرجع نفسه، ص41.

يتغزّل ابن عربي بصبيّ ضرير "وهذا الصبيّ يقال له أحمد بن الإدريسي من تجار البلد كان أبوه، وكان شابا صالحا يحب الصالحين، ويجالسهم وفقه الله، وكان هذا المجلس بيني وبينه سنة خمسين وتسعمائة، ونحن الآن في سنة خمس وثلاثين وستمائة"[1].

وبعد هذه الجولة المغربية، وعلى إثر الرؤية الشهودية التي رآها في مرسية، يعزم أمره، ويمم شطر المشرق بحثا عن الطمأنينة والسكينة، وإيمانا بأن لمكان المشرق قيمة روحية، وحضور إلهامي، يمثل وإيّاه ازدواجية في إنتاج التجربة الصوفية، وفي هذا الصدد يقول الشيخ ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق":

رَأَى البَرْقَ شَرْقِيًا، فَحَنَّ إلى (الشَّرْقِ) وَلَوْ لاَحَ غَرْبِيًا لَحَنَّ إلى (الغَرْبِ)
فإنَّ غَرَامِي (بالبَـــــرِيقِ) ولمحه وليْسَ غَرَامِي بالأمَاكِنِ والترب [2]

يحاول أن يربط بين المكان، وما يحدث فيه من مشاهد وتجليات وانكشافات، فأينما يكون الفتح يتبعه العارف بالله بحثا عن الفتوحات الربانية، فجعل الشرق لعالم الحس والشهادة والغرب لعالم الغيب والملكوت.

ثم اتجه ابن عربي نحو القاهرة وبعدها إلى بيت المقدس ليصل إلى مكّة المكرمة، فنزل في ضيافة أسرة فارسة أصفهانية، أسرة الشيخ الصوفي أبي شجاع الأصفهاني، الذي كان يشغل منصبا رفيعا في مكّة، ويقع في حب ابنته "النظام"، التي حباها الله جمالا وسحرا وأخلاقا وتواضعا، "فقلّدها أجمل الشعر بلسان الغزل في ديوانه المشهور "ترجمان الأشواق"[3].

ثم يغادر مكّة المكرّمة إلى المدينة المنورة، ومنها إلى الخليل سنة 602ه ليقصد الموصل في العام نفسه رغبة في زيارة الشيخ علي بن عبد الله بن جامع، ومنها إلى حلب، ليعود إلى بغداد، ويلتقي بشيخ الإشراق "شهاب الدين السهروردي" (ت 632ه).

---

[1] هكذا تكلم ابن عربي، ص42.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص74.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص23.

ثم يستأنف السياحة في بلاد الأناضول بين ملطية وقونية عام 612-613هـ[1]، وفيها يؤلّف كتابيه "مشاهد الأسرار"، و"رسالة الأنوار" ليعود إلى مكة من جديد، ويؤلّف "دخائر الأعلاق" شرح "ترجمان الأشواق" ليسكت صوت الفقهاء الذين هاجموا ما في الديوان من لهجة حسية غزلية شهوائية، تشيع في قصائده دون أن يدركوا معانيها الصوفية[2]، ليرحل بصفة نهائية إلى حلب فيقيم بدمشق التي بعثت في نفسه الأمان والهدوء، فاستقرّ بها، وطاب القرار أتمّ تأليف أعظم موسوعة صوفية وهي الفتوحات المكية، وألّف كتاب "فصوص الحكم" و"الديوان الكبير".

ومما لا شكّ أنّ رحلتي ابن عربي المغربية والمشرقية كانتا حتمية إلهية لاكتمال معرفته الصوفية، فقد نشأ زاهدا صوفيا بالمغرب، وتوفي قطبا عارفا بالمشرق، وكأنّ بالشيخ يعدل في تقسيم حياته إلى نصفين، نصف بالمغرب –ونصف بالمشرق ليكون الكلّ عبارة عن رحلة حاملة لفكر وتجربة صوفية مغاربية جذورها شرقية.

والحقيقة أن هذه العلاقة بين المشرق والمغرب تحمل خصوصية معرفية ساهمت في إنتاج التجربة الأكبرية الغارقة في عالم الشهود والمتميزة والمنفردة بلغتها الرمزية، وشفراتها العرفانية، والجامعة بين الاصيل* والمستعار** والمبدع***.

[1] ينظر: ابن عربي حياته ومذهبه، ج1، ص66-69.

[2] المرجع نفسه، ص74.

*الأصيل: الثابت.

** المستعار: المقومات الفنية.

*** المبدع: مناحي الإبداع.

## مضمون التجربة الشعرية عند ابن عربي:

يتلخص مضمون التجربة الشعرية عند ابن عربي في عنصرين أساسيين هما: الألوهية، والأنوثة.

### أ‌- الألوهية:

الألوهية أو الله هو الحقيقة المطلقة التي لا توصف، ولا تحدّ، ولا بداية أو نهاية لها، والعالم بمظاهره المختلفة، وأشكاله المتنوعة ليس إلاّ تجليات لهذه القوة العظمى التي يتقابل فيها الوجود والعدم... والحق الخلق.

لقد تجلّى الحقّ في صورة الخلق، وأثبت ذاته في صفاته العيانية الماثلة في هيئة الإنسان الكامل الذي يجسد مكانة الكمال في الوجود والذي يمثّل الجانب الإلهي. "فتجليات الحق تعالى هي بالضبط مظاهر جماله وكماله على مسرح الكون"[1]. وإنّ الكون بكلّ ما يحمله من مظاهر وأسرار، ومعارف وأضداد هو ملخّص ومختصر لمعنى الألوهية "مرتبة الوجود الحق"[2] فمهما تعدّدت صور المعبودات الكونية، فإن المعبود المقدّس هو الله –جلاّ وعلا- أصل كل الموجودات التي تعتبر واسطة لمعرفة صفات الحق التي ظهرت في صفات الخلق يقول ابن عربي في الفتوحات:

عَقَدَ الخَلاَئِقُ فِي الإِلَهِ عَقَائِدًا ... وَأَنا شَهِدْتُ جَمِيعَ مَا اعْتَقَدُوهُ
لِمَا بَدَا صورًا لَهُـــمْ مُتَحَـــوِّلا ... قَالُوا بِمَا شَهِدُوا وَمَا جَحَدُوهُ
قَدْ أعذر الشّرع المُوحِدِ وَحْدَهُ ... وَالمشْرِكُونَ شَقّوا وَإِنْ عَبَدُوهُ[3]

[1] التجليات الإلهية، ابن عربي، ص20.

[2] الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، عبد الكريم الجيلي، تحقيق أبي عبد الرحمن بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418-1997، ص43.

[3] الفتوحات، ابن عربي، ج5، ص196.

وفي "ترجمان الأشواق" ما يشير إلى نفس المعنى:

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنّى تَوَجَّـهَـتْ رَكَائِبُهُ، فَالحُبُّ دِيـــنِي وَإِيمَانِي [1]

فالألوهية تشمل مختلفة أشكال العبادات، والطاعات، وابن عربي لا يصنّف نفسه ضمن مذهب معيّن من المذاهب الفقهية أو الكلامية وقلبه يستوعب كل الأديان والمعتقدات بحثا عن الحبّ والكمال، لأنّ الأديان كلّها في جوهرها واحدة، ومن ثمّ كان الحبّ هو الدين الجامع الذي لا تفاضل فيه ولا تمايز، وهو النزوع نحو توحيد البشر ومؤاخاتهم وحثهم على الاتجاه صوب السلام ويهتم ابن عربي بقدسية الهوى (الحق) ويجعله اسما من أسماء الله، ليؤكد عمق حبه وتعلقه بالله في قوله:

وَحَقِّ الهَوَى إِنَّ الهَوَى سَبَب الهَوَى وَلَوْلا الهَوَى فِي القَلْبِ مَا عُبِد الهَوَى [2]

يستعمل "ابن عربي" كلمة "الهوى" في أربعة مواقع دليلا على الله سبحانه وتعالى، ويكتفي بمعنى الحب في موقع واحد، وهو الموقع الثالث وهو الفطرة الوحيدة التي تجمع البشر جميعا، والعقيدة التي تضم الأديان كلّها.

ويرتبط الحبّ بالجمال ارتباطا وثيقا "ذلك أنّ الله أوجد العالم في غاية الجمال والكمال خلقا وإبداعا، فإنه تعالى يحبّ الجمال، وما ثمّ لا جميل إلاّ هو، فأحب نفسه، ثم أحبّ أن يرى نفسه في غيره، فخلق العالم في صورة جماله المطلق الساري في العالم جمالا عرضيا مقيّدا، يفضّل آحاد العالم فيه بعضه على بعض بين جميل وأجمل"[3].

يؤكد ابن عربي أنّ الجمال في الخليقة مظهر من مظاهر الجمال الإلهي المطلق فالحق خلق الخلق، وأثبت ذاته في صفاته الماثلة في صورة الإنسان الذي يمثل أسمى مخلوقاته ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾[4] والذي انغمس بعقله وروحه في نور الله وحبّه وجماله

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص62.

[2] كتاب المعرفة، ابن عربي، تحقيق سعيد عبد الفتاح، باريس، بيروت، دط، 1998، ص38.

[3] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج4، ص269.

[4] سورة التين، الآية 04.

المنعكس في كلّ أشكاله وصوره، ومن ثم كان الحبّ والجمال جوهر الألوهية وما الخلق إلا مظهر من مظاهر الحب والجمال يقول محي الدين ابن عربي:

أَهِيمُ بِهَا حُبًّا عَلَى كُلِّ حَالَةٍ حَيَاةً وَمَوْتًا فِي القِيَامَةِ وَالحَشْرِ

سَجَدْتُ لَهَا حُبًّا فَلَمَّا رَأَيْتُهَا عَلِمْتُ مَا تَعَلَّقْتُ بِالغَيْرِ[1]

هو الوله والعشق للذات الإلهية يكشف عنه الشيخ في خطابه **الشعري الدّال على** افتتانه بالألوهية ورغبة في معانقة الأصل، فهو دائم القلق والتوتر، يجاهد ويكابد بحثا عن المعرفة الحقّة ووصولا إلى النور الأتم والخير الأعلى، وهنا يقول:

وَعَنِ الحُبِّ صَدَرْنَا وَعَلَى الحُبِّ جُبِلْنَا

فَلِذَا جِئْنَاهُ قَصْدًا وَلِهَذَا قَدْ قُبِلْنَا[2]

إنّ عمق الألوهية تملأ ذات الصوفي، وتسيطر على كلّ كيانه، فيهيم في حبّه المتفاني للجمال الخالد المتعلّق بجمال الرّوح المتوصّل إليه بالكشف والذوق لا بالعقل، وتتحقق ذاته من خلال الشهود، والصور المتنوعة عبر المظاهر الطبيعية، ويدرك في النهاية أنّه عين من يهوى، فلا يخشى البين والهجر، والهوة بينه، وبين الباري عز وجلّ.

وَحَقَّقْتُ أَنِّي عَيْنُ مَنْ قَدْ هَوَيْتُهُ فَلَمْ أَخْشَ مِنْ بَيْنٍ وَلَمْ أَخْشَ مِنْ هَجْرِ[3]

وتشتق الألوهية من الفعل أله، يأله بمعنى عشق يعشق، وتقتضي وجود مألوه، كما **تقتضي الربوبية وجود مربوب، والعلاقة بينهما** علاقة تلازم "فالألوهية عمل قلبي وبدني، لا يكفي فيه عمل القلب، بل يتعدّاه إلى السلوكن والعمل قصدا لله وحده لا شريك له له، والربوبية عمل قلبي لا يتعدى القلب، لذلك تستلزم الربوبية الألوهية، وتوحيد الألوهية **يتضمن توحيد الربوبية*"[4].**

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص392.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص484.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص392.

*توحيد الربوبية مركوز في الفطر ولو كان كافيا ما بعث الله الرسل والكتب.

[4] توحيد الألوهية، محمد بن إبراهيم بن حمد، ص23.

لقد ربط ابن عربي حقيقة الألوهية بحقيقة الإنسان، والعالم في نظريته "وحدة الوجود –لكنّ ليس تطابقا تاما- باعتبار أنّ الإنسان هو الذي اختزن فيه الحق كامن أسراره، والحقيقة الجامعة لكلّ ما في العالم، بل هو العلّة النظرية في وجود هذا العالم، والغاية النهائية منه، "فلولا الإنسان لما تحققت هذه الإرادة، ولما عرف الحق"[1]؛ لأنه أفضل الموجودات على الإطلاق، أوجده الله جامعا للحقائق والأسرار، وجعله خليفة في الأرض، وبث في باطنه كل الصفات والأسماء الإلهية، فمثل صورة الكمال الإنساني: "حيث خلق الله الإنسان مختصرا شريفا فيه معاني العالم الكبير، وجعله نسخة جامعة لما في العالم الكبير، ولما في الحضرة الإلهية من الأسماء"[2].

وربما كان وجود الإنسان أساسه الحب الإلهي الذي ارتبط بصفتي الجمال والجلال، وهما ضدّان مترادفان، فالجلال أسبق وهو مظهر القوة والقهر، والجمال مظهر الرحمة والأنس والراحة، والعلاقة بينهما علاقة انصهار جامعة لكلّ مظاهر الألوهية والإنسانية.

ويتجلى الحق من وراء حجاب الجلال المغموس في جماله يقول محي الدين ابن عربي:

إنّ الجَلِيلَ لَهُ الجَلَالُ الأعْظَمُ ... وَالجُودُ وَالكَرَمُ العَمِيم الأفْخَمُ
وَهُوَ الذِي سَبَقَ الجَمَالَ نَفَاسَةً ... فَلَـــه التَقَدُّمُ وَالمَقَامُ الأقْــدَمُ
يَبْدُو فَيُظْهِــرُهُ جَمَــالُ وُجُــودِهِ ... يَعْلُو، فَيَحْجُبُهُ الجَلَال المعلَمُ
فَانْظُرْ إِلَيْهِ مِنْ وَرَاءِ حِــجَـابِهِ ... تَحْظَ بِهِ إِنْ كُنْتَ مِمَّنْ يَفْهَمُ[3]

هذا التجلي الإلهي للبشر لا يكون إلا في جلال جماله تعالى، والعاشق للألوهية يرى دائما في معشوقه الجلال والجمال، فهو يعيش أحوال الخوف والقلق التي سرعان ما تتحول إلى الدعة والسكينة، ولا يهمه هذا التأرجح النفيس لأنه مندفع نحو طلب رضا المعشوق،

[1] فصوص الحكم، أبو العلاء عفيفي، ص38.
[2] كتاب إنشاء الدوائر، ص108، أو مفهوم الكمال في الفكر العربي، ص25.
[3] الفتوحات المكية، ج7، ص368.

ويكفي "أن الله جميل يحبّ الجمال"[1] ليتّجه الإنسان صوب هذا الجمال الذي يقبع بداخله الجلال.

والأ بهية بهذا المعنى الواسع، وبما اشتملت عليه من أبعاد وأركان شكلت الفكرة الأساسية، والمحور المركزي في شعرية ابن عربي وفي تجربته الصوفية.

يقول ابن عربي:

أَنا العَبْدُ المُضَيِّــعُ حَــقَّ رَبِّـي فَكَيْفَ تُضَيِّعُنِي يَا ذَا الجَـلالِ؟
وَهَا أَنَا وَاقِفٌ فِي حَالِ عَجْزِي ضَعِيفٌ مِثْـلَ رَبَّات الحِجَـالِ
وُجُودُكَ قَدْ تُحَقِّقُــهُ رَجَائِــي وَبَعْدَ تَحَقِّقِــي مَـا أَنْ أُبَــالِي
لَقَدْ أَيَّدْتَــنِي وَشَــدَدْتُ أَزْرِي بِتَوْحِيدٍ يَجِــلُّ عَــنِ المَقَــالِ
أُعَايِنُ مَا أُعَايِنُ مِــنْ جَمَــالِ تَقدَّس عَنْ مُكَاشَـفَة الخَيَالِ
فَأَشْهَـدُهُ وَيُشْهِـدُنِي فَـأَرْقَى كَمَالًا فِي كَمَـالِ فِي كَمَــالِ
وَيَأْخُــذُنِي لِمَشْهَدِهِ ارْتِيَــاح كَمَا نَشِطَ الأَسِير من العُقَالِ[2]

تلخّص هذه الأبيات –فعلا- تجربة الشيخ الأكبر العامرة بالحقائق والمفعمة باللطائف والرقائق.

[1] صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت، ص93.

[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج5، ص166، 167.

### ب- الأنوثة: (Le feminism)

تشكل الأنثى تيمة أساسية في الحقل الشعري الصوفي عند ابن عربي باعتبارها مختصرا لطيفا يختزل خصائص وأبعاد المضمون الأنثوي، ويجمع بين ما هو روحي وما هو طبيعي وحسي، بين الإلهي والإنساني، تحقيقا لتقبل لتجلّ أكمل وأعظم، ورمزا للتعبير عن مواجيد المحبة الإلهية.

ويقوم التصور العرفاني لابن عربي على اعترافه بحضور الأنوثة والذكورة فهي تمثل صورة النّفس والرّجل صورة الروح، والنّفس جزء من الروح، فالرجل فاعل لكونه الأصل، والمرأة منفعل باعتبارها فرعا، والعلاقة بينهما تكون عبر كلّ فعل من منطلق كونهما منفعل وفاعل.

ولا يمكن أن ننكر ذلك، فعملية الخلق الأولى خلق حواء من ضلع سيدنا آدم – عليه السلام- وأي ضبع؟ تحت جناحه الأيمن هي الحكمة السامية التي أرادها الله، أراد لها الحماية والحب، لا أن تداس وتقهر وتكون محلا للشهوة وإشباع الرغبة الجنسية، تمثل فقط ـانب السلبي من الحياة، وكأنّها خُلقت للذلّ والرّق فقط، في حين يشغل الرّجل الحيّز الإيجابي ممثلا سلطة الله في الأرض.

ظلت المرأة تحمل بصمة العار والقبح، وتحلّ محل الاستخفاف والاستهزاء في الفهم الشبقي، والنظرة الماضوية الاجتماعية المتوارثة، إذ أخرجت من دائرة الإنسانية، وزُجّ بها إلى السجن الشيطاني، ليضمر جمالها، وتَستأصل أنوثتها، وتشوه كينونتها، فتصبح رديفا للشهوة لا أكثر... ولكن الإسلام أعاد للمرأة وجودها وقيمتها وابن عربي أقرّ بهذا فجعل منها لكلّ ما هو نقيّ، وشريف، وكلّ ما هو جميل وعفيف، وجعل من الجسد الأنثوي قبسا من الجماليات الإلهية، فهي أعظم وأجمل مظهر من مظاهر الألوهية المبدعة "وإنّ الله تجلى لكلّ محبّ تحت حجاب المحبوبة التي لا يعشقها إلا بقدر ما يتجلى فيها من مشابهة الألوهية"[1].

---

[1] ابن عربي، حياته، مذهبه وزهده، فاروق عبد المعطي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413-1993، ص148.

وخطاب ابن عربي لا يكف عن الاحتفال بالأنوثة التي جمعت كل القيم الجميلة، واختزلت كل الأسرار ببهائها اللامع، والتي أيقضت في داخله مكامن الإبداع، وفجرت في وجدانه ينابيع الكتابة الشعرية فتميز خطابه بحصيلة لغوية متميزة جسد من خلال تجربته الشعرية نموذجا حيّا خلاّقا يعكس أسلوب الشيخ الفنان والشاعر والصوفي، ويضع المتلقي في وضع تواصلي معقد تتعارض فيه تقاليد القراءة مع أفق التأويل، التفكيك الرمزية، والكشف عن المعنى المراد.

"إنّ المرأة خمرة الشعر، ورحيقه، يرتشفه الشاعر، فتأخذه نشوة، بل خطفة عقلية، وما ينتبه منها إلا وفي فمه لحن سماوي يتذوقه القارئ، وقلّ أن ترى أدبا رفيعا مجرّدا عن ذكرها، ففيه من روحها حلاوة، ومن دلالها نغمة، ومن غنجها رقّة، ومن فتور عينها هيمنة"[1].

من هنا كانت المرأة وما زالت منبعا عزيزا، ومنهلا يرتشف الشعراء الصوفية منه لتحقيق صدى تجاربهم الشعرية، وللتعبير عن العشق الإلهي من خلال الدلالات الحقيقية الكامنة وراء وجودها الظاهري "فاعلم إنما بدأنا بذكر المحبة الطبيعية لأنه منها يرتقي أصل المقامات إلى ما هي أعلى منها حتى ينتهي إلى المحبة الإلهية، وقد وجدنا النّفوس الحاملة لها إذا لم تتهيّأ لقبول المحبّة الطبيعية لا تحمل المحبّة الإلهية، فإذا هيّئت بلطف التركيب، وصفاء الجوهر، ورقّة الطبيعة، وأريحية النّفس، ونورانية الروح، قبلت المحبّة الطبيعية، ثم ارتقت، وطلبت كمالها، والوصول إلى غايتها، والارتقاء إلى معدنها.. إلى الإلهية درجة درجة، كلّما قربت درجة، ازدادت شوقا إلى ما فوقها حتى تصل بالغاية القصوى"[2].

هكذا يتدرج الصوفي في حبّه، فينتقل من المحبّة الطبيعية إلى المحبة الروحية التي تفنى في ذات الحق، متخذا المرأة جسرا للعبور والترقي، نحو عالم الروحانيات، ورمزا معرفيا ينفذ من خلاله عوالم المواجيد المتصلة بعوالق القلب، وخلجات النّفس.

---

[1] فلسفة الرؤية في القصيدة الصوفية، ابن الفارض نموذجا، د. ناظم أحمد خلق السويداوي، مجلة مداد الآداب، نقلا عن المرأة في وحي الشعراء، عيسى سابا، دار الثقافة، بيروت، 1953، العدد السابع، ص3، 4.

[2] الكتابة والتجربة الصوفية عبد الحق منصف، مطبعة عكاظ، الرباط، دط، 1988، ص513.

ويعدّ الرمز الأنثوي في القصيدة الصوفية بعامة، والقصيدة الأكبرية بخاصة أحد الأنساق المعرفية التي جسدت التجربة الشعرية لدى ابن عربي، حيث تحظى الأنثى في ترجمان الأشواق، بخصوصية تميّزها وتجعلها تحتل الصدارة الكونية، فهي لا تمثّل المرأة بعينها بقدر ما هي رمز وإشارة إلى الذات الإلهية، وقد عبّر ابن عربي بقوله "فكن على أي مذهب شئت، فإنّك لن تجد إلا التأنيث يتقدّم عند أصحاب العلّة الذين جعلوا الحقّ علّة وجود العالم"[1].

ولقد وجد ابن عربي في المعجم الشعري العذري ضالته في التعبير عن تجربته الروحية، وتجسيد رؤيته الصوفية "إذ تطالعنا القصيدة الصوفية منذ نعومة أظافرها على تبنيها أسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي في صورته الحسية والمعنوية، متّخذة منها سارا لغويا وأسلوبيا لمعاني الحبّ الإلهي"[2].

فنراه يتخذ من الأطلال رموز الحب والشجون، والوجد والحنين والشوق العارم إلى الأصل، والكينونة، ولكنه حنين صوفي يترجم استغراق الذات العاشقة في المحبوب يفسّر الحب الإلهي ومظهره الجمالي حيث يقول:

قِفْ بِالمَنازِلِ وَانْدُبْ الأَطْلالَ وَسَلْ الرُبوعَ الدَارِسَاتِ سُـؤَالا:
أَينَ الأَحِبَة أَينَ سَارَتْ عِيسُهم هَاتِيكَ تقطَعُ فِي اليَبَابِ أَلالا[3]

ويقول كذلك:

كُلُ مَا أَذْكُره مِنْ طَلَلٍ أَو رُبُوعٍ أَو مَغَـــانٍ كُلَمَـا
أَو خَلِيلٍ أَو رَحِيلٍ أَوْ رُبَى أَوْ رِيَاضٍ أو قَيَافِي أو حِمَى[4]

[1] فصوص الحكم، ابن عربي، ص220.
[2] تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، أمين يوسف عودة، عالم الكتب الحديثة للنشر، الأردن، ط1، 2008، ص187.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص92.
[4] المصدر نفسه، ص25، 26.

هي مقدمات غزلية يذكر فيها الشاعر محي الدين الأماكن والرجوع، والمنازل، والرياض علامة على الاغتراب المكاني، والهجر الزماني ولكنّها في الحقيقة صور رمزية لأماكن مقدسة، عاش فيها الصوفي معاناة ومكابدة، وهو ينتقل في سفره الروحي عبر المقامات ليحقق الوصال الإلهي والقرب والنشوة من الحضرة الإلهية.

افتتن ابن عربي بالأنثى "وهي المرأة الكاملة"[1]، فراح يعدّد أسماءها، وينوّع من صفاتها، ويستعمل ضمائر تدلّ على وجودها أحيانا... وكلّه يوحي بالحبّ الإلهي، ويرمز لذات الحق المفرد، التي تتجلى في القالب البشري الأنثوي، فتمثل البعد المنفعل في تلقي الأنوار الإلهية، وتجسد فعل الاستغراق في حبّ الله، يقول ابن عربي:

لَسْتُ أَهْوَى أَحَدًا مِنْ خَلْقِهِ    لا وَلا غَيْرَ وُجُودِي فَافْهَمُوا
فَإِذَا قُلْتَ هَوِيتُه زَيْنَبا    أو نِظَامًا أو عِنَانًا فَاحْكُمُوا
إِنَّهُ رَمْزٌ بَدِيعٌ حَسَنٌ    تَحْتَ ثَوْبٍ رَفِيعٍ مُعْلَمِ
وَأَنَا الثَّوبُ عَلَى لابِسِهِ    وَالذِي يَلْبَسُه مَا يَعْلَمِ
مَا يَرَى عَيْنُ وُجُودِ الحَقِّ مِنْ    أَصْلِهِ فِي كُلِّ حَالِ عَدَمِ[2]

وفي موضع آخر يقول:

فَمَا ثَمَّ مَحْبُوبٌ سِواه وَإِنَّمَا    سُلَيْمَى، وَلَيْلَى وَالزَّيَانِبُ لِلسِّتْرِ
فَهُنَّ سُتُورٌ مُسْدَلاتٍ وَقَدْ أَتَى    بِذَلِكَ نَظْمَ العَاشِقِينَ مَعَ النَّثْرِ
كَمَجْنُونِ لَيْلَى وَالذِي كانَ قَبْلَهُ    كَبَشِيرٍ، وَهِنْد ضَاقَ عَنْ ذِكْرِهِمْ صَدْرِي[3]

---

[1] أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة خطب، ص35.

[2] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص481.

[3] المصدر نفسه، ج4، ص256.

يعدّد ابن عربي أسماء المرأة مقتفيا أثر شعراء الغزل القدامى فيذكر "زينب"، والنظام، وليلى، وهند..." ولكنها تتخذ معه طابعا معرفيا أنطولوجيا، فالحقّ هو المتغزّل به، والحبّ العظيم لله وحده سبحانه، وما المرأة إلا رمزا حرّك ما بداخله، وأوقد نار الشوق لذات الله فهي نار الله أشعلها في قلوب أوليائه حتى يحرق بها في قلوبهم من الخواطر والإرادات والعوارض والحاجات..."[1].

من هذا المنطلق كانت المرأة بالنسبة لابن عربي رموزا حبلى بقضايا معقدة، وصور غيبية ينفذ من خلالها إلى عمق الذات العليّة، ويعدّ ديوانه "ترجمان الأشواق" أفصح تأويل، وأوجز تفسير لآماله العشقية، وأحلامه الهيامية، فهو إن نظمه بمناسبة حبّه "للنظام" الفتاة الفارسية ذات الجمال الباهر كما وصفها: "أبنت عذراء، طفلة هيفاء، تقيّد النواظر، وتزيّن المحاضر، وتسرّ المُحاضر، وتُحيّر المُناظر تسمى بالنّظام، وتلقّب بعين الشمس، والبهاء، من العالمات، العابدات، السائحات، الزاهدات، شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين بلامين، ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت..."[2].

فإنّه بلا شك حاول أن يرتقي من خلال حبّها المادّي إلى البعد الرؤيوي وأن يجعل من "النظام" "أنثى أزلية" يعبر بها إلى حب الخالق، ويسمو بجمالها الحسي إلى الجمال الإلهي وهو يقول:

يَا صَاحِبي بِمُهْجَـــتِي خَمْصَــانَة　　　أَسْدَتْ إِلَيَّ أَيَــادِياً وعَـــوَارِفــا

نُظِمَتْ نِظَامُ الشَّمْلِ فَهِيَ نِظَامُنَا　　　عَرَبِيَّة عَجْمَـاءَ تُلْهِــي العَارِفَـــا

مَهْمَا رَنَتْ سَلَّتْ عَلَيكَ صَوَارِمَا　　　وَيُرِيكَ مَبْسِمُهَا بَرِيقا خَاطِفَـــا[3]

[1] إحياء علوم الدين، أبو حامد محمد الغزالي، ج3، تحقيق، محمد الدالي بلطة، المكتبة العصرية، بيروت، ط4، 1999، ص475.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص22.

[3] المصدر نفسه ، ص148، 149.

يمزج بين الحب الإنساني والحبّ الإلهي، فيتّخذ من "النظام" وسيلة لتحقيق غايته المثلى المتمثلة في الوصال والقرب من الحضرة الإلهية، لأنّ المرأة عند الشيخ الأكبر مصدر الوجود والحبّ ومنبع العطاء والخصوبة، وحاضنة الألوهية، وقد صرّح نفسه في كتابه "ذخائر الأعلاق" شرح ترجمان الأشواق أنّ حبه الأنثوي ترجمة للحب الإلهي، وكلّ صفات الحسن والجمال والبهاء هي نعوت لجمال الذات الإلهية فيقول: "وقيدتُ في هذه الأوراق ما نظمته من الأبيات الغزلية، شريفها الله تعالى وعظمها في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان، أشير بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبيهات رعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النّفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها..."[1].

ويقول ابن عربي في أبيات جميلة صادقة صدق تجربته الصوفية:

أَوْ نِسَاءٍ كاعِبَـاتٍ نُهَّـدٍ طَالِعَاتٍ أَوْ كشُمُوسٍ أَوْ دُمى
كُلَّما أذكره مِمّـا جَـرَى ذِكْرُهُ، أَوْ مِثْلُـهُ إِنْ تَفْهَـمَا
مِنْهُ أَسْرار وَأَنْـوار جَـلَتْ أَوْ عَلَتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا
لِفُؤَادِي أَوْ فُـؤَادُ مَـنْ لَـهُ مِثْلُ مَالِي مِنْ شُرُوطِ الْعُلَمَـا
صِفَة قُـدُسِيَّـة عُلْـوِيّة أَعْلَمت أنَّ لِصِدْقِي قِـدَمَا
فَاصْرِفْ الخَاطِر عَنْ ظَاهِرِهَا وَاطْلُبْ البَاطِنَ حَتَى تَعْلَـمَا[2]

وفي موضع آخر يقول:

أَهِيمُ بِهَا حُبًّا عَلَى كُلِّ حَالَةٍ حَيَاةً وَمَوْتًا فِي القِيَامَةِ وَالحَشْرِ
لَقَدْ سَفَرَت يَوْما فَلاحَت محَاسِنٌ تُخَبِّرُ عَنْهَا أَنَّهَا لَيْلَـةُ القَـدْرِ

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص26.

سَجَدْتُ لَهَا حُبًّا فَلَمَّا رَأَيْتُهَا عَلِمَتْ بِأَنّي مَا تَعَلَّقْتُ بِالغَيْرِ [1]

حسبنا هذه الشواهد الغزلية التي تقرّ اعتراف ابن عربي بالأنوثة وما تتضمنه من أسرار، وخبايا، وتحتضنه من حبّ وجمال ودفء يترجم الهيام الإلهي، والبهاء الرباني، "فحب المرأة حب إلهي، لأنّ العالم خُلِق على صورة الله الجمالية"[2].

هي المرأة بكل ما تحمله من معاني التقديس، وقيم الحبّ والجمال تمثل بحق "رمزا للأنوثة الخالقة، وللرّحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علّة الوجود، ومكان الوجود..."[3].

فغذت ترجمانا فصيحا، ورمزا بواحا لكل ما هو مرغوب فيه، لكونها جسر للتوصل مع الخالق، ومعبّرا لمعانقة المطلق تختزل في محياها كلّ آيات الجمال والسحر، وتجتمع فوق حضرها كل الأضداد والمتناقضات القرب والبعد، الوجود والعدم، البقاء والفناء...، فهي أساس أنطولوجي لكل تجل أو انبثاق أو انفتاح تتدفق في أغلب خطابات الشاعر محي الدين ابن عربي الشعرية التي تتميز بالجودة والبلاغة، وبحقل دلالي متفرد، ومتميز أشدّ التصاقا بتجربته الصوفية، والبعد عن الدلالات المعجمية المألوفة مما جعل خطابه يأخذ طابع النضج والإكمال.

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج3، ص392.

[2] الحركة التواصلية، آمنة بلعلي، ص70.

[3] الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص107.

# الفصل الثاني: شعرية الخطاب الصوفي

## المبحث الأول: في الشعرية والخطاب

## المبحث الثاني: الخطاب الصوفي وسؤال الشعرية

## المبحث الأول: في الشعرية والخطاب

### – الشعرية (منشأ وتاريخ):

مصطلح الشعرية تناوله الكثير من النقاد المهتمين بموضوع الشعرية، وهو مصطلح يكتنفه الكثير من الالتباس والغموض، بل من أكثر المصطلحات زئبقية إبهاما، بسبب اشتباك معانيه، وتعدّد تعريفاته وتنوع مسمياته، "فما زالت البحوث، والدراسات النقدية منذ القدم تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية الجمالية عند الكاتب، وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقي الأول المدرك لهذا العمل، فالشعرية في مفهومها العام تعني قوانين الخطاب الأدبي"[1].

ترتبط الشعرية بالقوانين العلمية والفنية التي تحكم عملية الإبداع، أي تحاول الكشف عن مكونات الخطاب الأدبي أو الإبداعي، بوصفه نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها البعض علاقات تحقق التناسق والانسجام، وتبرز الهوية الجمالية من خلال البنى الصوتية والنحوية والدلالية.

والشعرية لغة: مشتقة من لفظ الشعر، يقال شعرية، أي علم وجاء في لسان العرب: شعر: شعرية، وشعر ويشعر شعراً ومشعورة وشعورا، وشعرى، ومشعوراء، ومشعوراً... وكلّه علم.[2]

ويقال شعر الرجل أي قال شعرا، والشعر قول منظوم وقائله يسمى شاعرا، يقول ابن منظور: "والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه، بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعرا"[3]. والشعرية مصدر صناعي للفعل "شعر" أي العلم بالشعر أو علم الشعر، وقد وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية (poetique) أو اللفظة الإنجليزية (Poetic).

---

[1] مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول، والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص05.

[2] لسان العرب، ابن منظور، ج4، دار صادر، بيروت، –مادة "شعر"– ص409.

[3] المصدر نفسه، ج4، ص410.

أما مفهومها الاصطلاحي فتعريفاتها كثيرة ومختلفة تتباين من ناقد لآخر، كل حسب قناعته العلمية وثقافته ومرجعيته ولكنها ربّما تشترك في فكرة محورية أساسية وهي أنها مأخوذة من أصل الموضوع المدروس، وهو الشعر "La poesie" إنها علم موضوعه الشعر"[1] فهي بجوانب الشعر، وخصائصه الجمالية، أو بالأحرى تعنى بالكشف عمّا يجعل الشعر شعرا.

والشعرية قديمة وحديثة في آن واحد، قديمة لأنها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو (322 ق.م)، وكتابه "فن الشعر" أو (البويطيقا) الذي يعدّ أهمّ مرجع في تاريخ الشعرية؛ وحديثة لما حظيت به من اهتمام النقاد العرب والغرب القدامى والمعاصرين، وقد وردت بتسميات مختلفة، أو مفهومات عدّة لمصطلح واحد، كالشعرية، الشاعرية، الإنشائية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بيوطيقا، بيوتيك"[2]. هذا وبالإضافة إلى الصناعة، والتخييل، والتماثل والانزياح، الازدواج، والإيحاء... وكلّها تشترك في مفهوم واحد، وهو البحث عن قوانين الإبداع، وربما "تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية، والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها"[3]؛ لأنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة داخل الأدب أو الشعر.

"فالشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثه للأدب بوصفه فنا يا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[4].

تتجاوز الشعرية الشعر إلى ما هو أوسع، إلى فضاء الأدب، فتظهر في كل أشكال اللغة، حيث تهتم بدراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي.

---

[1] بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1986، ص09.

[2] مفاهيم شعرية، حسن ناظم، ص15، 16.

[3] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الغربي الجديد، يوسف وغليسى، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص50.

[4] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص09.

والشعرية أو الشعريات كما هو الشأن بالنسبة للسرديات واللسانيات والسيميائيات تبحث في القوانين الداخلية للخطاب الأدبي قصد إبراز هويته الجمالية وتحقيق وظيفته الاتصالية.

## أ- الشعرية في النقد الغربي:

ترجع جذور الشعرية في التراث الغربي إلى اليونان، فأوّل من استخدم مصطلح الشعرية "poetics" –كما سبق الذكر- هو أرسطو الذي اعتمد على نظرية المحاكاة الأفلاطونية كأساس نظري لشعريته أو شاعريته، فالشعر عنده له القدرة على محاكاة المواقف الإنسانية، ولكنه لا يعني تصوير الواقع تصويرا فتوغرافيا أو نسخا مطابقا، إنه يريد من خلال نظريته أن يبرز القيمة الجمالية "ويحقق المتعة المقيدة بفكرة التطهير"[1] فالمحاكاة عنده تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع، وقد تنفرد، "وهي: الإيقاع والانسجام واللغة"[2].

لثلاثية التي تجمع بين الشكل والمضمون بها يأخذ النّص سمة "الشعرية" والجمالية، حيث يتحقق الانسجام والتوافق في اللغة عبر الإيقاع، فتكون المحاكاة إذن إلهاما خلاّقا يمكن بواسطتها أن ينتج الشاعر شيئا جديدا، لأنّه يتمتّع بقدرة الاختيار "فهو لا يحاكي ما هو كائن، ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا ينبغي عليه ألاّ يتقيّد بما يتضمنه ذلك المنظر من نقص"[3].

لقد اعتمد أرسطو مبدأ التخييل أو التمثيل الذي يقتضي آلية التنبؤ بالمستقبل، بالإضافة إلى براعة الشاعر وفراسته ليتجاوز ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال مهمته تنحصر في بناء واقع جديد ممكن التحقق.

من هنا كانت شاعرية الشاعر هي الصانعة لشعرية الفن أو النص أو الخطاب الأدبي المؤثر والجذاب.

---

[1] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص21.

[2] فن الشعر أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص40.

[3] في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص33.

ولقد عرفت الشعرية اهتماما بالغا من قبل النقاد الغربيين أمثال رومان جاكبسون، وتزفيطان تودوروف، وجون كوهين، وبول فاليري الذين اشتغلوا في حقل الشعرية أو الشعريات موظفين في ذلك المناهج النسقية، والدراسات النقدية الحديثة كالبنيوية والأسلوبية، والسيميائية وعلم الدلالة...

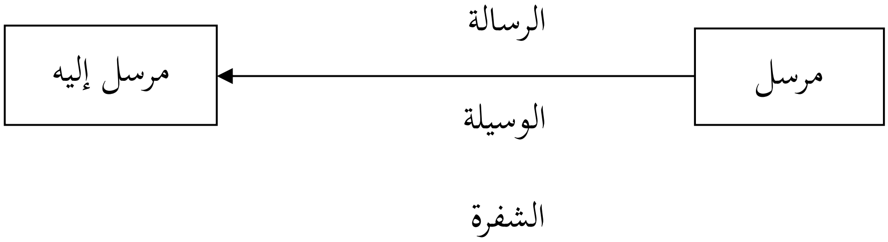
## 1. الشعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jackobson)*:

اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي رومان جاكبسون الذي أرسى دعائم الشعرية أو البويطيقا على أسس بنيوية ولسانية موضوعية، فهو "ينطلق في رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال، وعناصرها الستة (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة وقناة الاتصال)"[1]، إذ يوجه المر ل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه، كما تقتضي شفرة مشتركة بين المرسل، والمرسل إليه، وتقتضي أحيانا قناة اتصال، ويولد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وتعني الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة والشكل الأول يوضح ذلك.

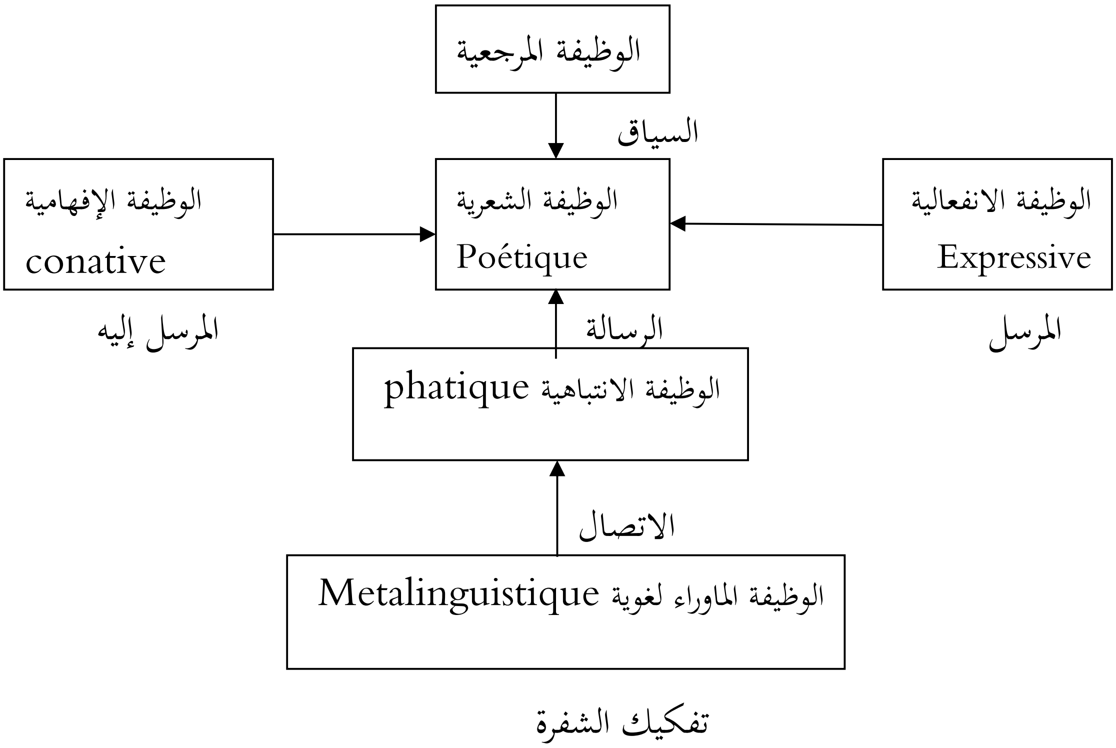
*رومان جاكبسون (1896-1982) من أهم رواد الشكلانية الرومية، ومن أهم المفكرين واللسانيين في القرن العشرين من أشهر كتبه "قضايا الشعرية".

[1] قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي مبارك جنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص57.

**السياق:**




لقد ربط جاكبسون اللغة بعناصر الاتصال، وحدّد لكل عنصر وظيفة معينة، وهو ما يسمى بالوظائف اللغوية وهذه الخطاطة التواصلية توضح ذلك في الشكل 2:




يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتسب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمرسل إليه ولكل رسالة قناة حافظة، والتواصل هو الوظيفة الأساسية للغة.

ثمة علاقة وثيقة بين الشعرية واللسانيات أكدها روما ، فهو يعتبرها "فرع من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية لمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة

على الوظائف الأخرى للغة" وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة، أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1].

هكذا ينطلق جاكبسون في شعريته من منظور لساني، وهو لا يهتم بالشعر فحسب، بل تعنى الشعرية عنده بدراسة الأدب "فهي ما يجعل من نص نصا شعريا"[2]، واستخلاص قوانينه، لأن اللغة في نظره يجب أن تدرس في كل تنوّع وظائفها، كما يولي هتماما بالغا بوظيفة الشعرية أو الوظيفة المهيمنة كونها تمثّل أرقى حساسيات الأدبية "فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة، وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك، فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[3].

كما اهتم جاكبسون في تحليله للوظيفة الشعرية والجمالية بمحورين أساسيين: المحور الاستبدالي، والمحور التركيبي، محاولا إسقاط محور الدلالة والمعجم على محور التركيب والنحو انزياحا أو معيارا "تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على المحور التالي"[4]، فيرقى القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي أو من رسالة إلى نص يتألف من جملة من الوحدات اللسانية إيقاعية وصوتية ودلالية.

يركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية في سياق تحديده للوظائف اللغوية "لأن الوظيفة الشعرية عنصرا فريدا... عنصر ينبغي تعريفه والكشف عن استقلاليته"[5].

وعليه فقد حاول جاكبسون إلى حدّ ما أن يكسب الشعرية علمية ما بحكم ارتباطها الوثيق باللسانيات التي تعتبر الجسر الذي عبره الأدب نحو العلمية خاصة فيما يتعلق

---

[1] قضايا الشعرية، جاكبسون، ص35.

[2] النظرية الشعرية، جون كوهن، ج2، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص260.

[3] الشعرية، تزفيتان تيودوروف، ترجمة شكري المبخوث، ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص23.

[4] قضايا الشعرية، جاكبسون، ص33.

[5] رحيق الشعرية الحداثة، بشير تاوريريت، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص51.

بوظائف اللغة في نطاق التبليغ أو التواصل، "فالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية موضوع ذلك العلم"[1].

## 2. الشعرية عند تزفيطان تودوروف (T. Todorov)*:

يعد تودوروف من النقاد السباقين الذين ساهموا في التنظير والتأصيل لمصطلح "الشعرية"، إذ لا تخلو كتبه ومصادره من توظيف هذا المصطلح وهو ينطلق في أثره الهام الموسوم "بالشعرية" من البحث في خصائص الخطاب الأدبي، مؤكّدا "أن العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[2].

إن الشعرية عند تودوروف لا تختص بدراسة الخطاب الأدبي في حدّ ذاته –كما قال– وإنّما تتجه إلى تحديد خصائص هذا الخطاب "بوصفه تجليّا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة..."[3].

ول أن يجعل من الشعرية مقاربة للأدب، لأنها تبحث عن القوانين داخل ذاته، وتهتم بدراسة خصائص الأعمال الأدبية لاستكشاف أدوات الخطاب مما جعلها تتسم بالتجريد، ولا تقتصر على الشعر وحده، وإنما تتعدى إلى الفنون الأدبية الأخرى، و"ربما تضع الشعرية حدّا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وتسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[4].

---

*تزفيطان تودوروف (1939): فيلسوف وناقد فرنسي –بلغاري من أشهر كتبه: "شاعرية النثر "مقدمة الشاعرية".

[1] قضايا الشعرية، جاكبسون، ص24.

[2] الشعرية، تودوروف، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص23.

يبدو أن تودوروف يميّز بين موقفين اثنين في بناء شعريته أحدهما يعتمد التأويل، أي جعل النص يتكلّم بنفسه، وعن نفسه، والثاني العلم وهو إدراج الدراسات النفسية والتحليلية، وربط النص بالمجتمع والفكر.

ولعلّ هذا التمييز يوضح به تودوروف الفرق بين الشعرية والأدبية، فتكون الشعرية عنده لا تهتم بالعمل الأدبي، وإنما بخصائصه كخطاب نوعي، وبالتالي تلقي عليه الضوء اعتباره أدبا حقيقيا، أمّا الأدبية فتعني بالخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أو الأدب الممكن"[1]، ولكن تبقى الشعرية والأدبية- رغم هذا التمييز- وجهان لعملة واحدة، يصد الفصل بينهما لأنهما يسعيان إلى غاية واحدة وأساسية هي البحث في النص وخصائصه أي في "العلاقة بين المنهج والموضوع، لأن الشعرية –باختصار- تستنبط الأدبية في الخطاب"[2].

ثم إن تودوروف يحاول أن يوسع من مجال الشعرية، ويجعل الأدبية ميدانا أقرب إليها، لأن مهمتها الشعرية ليس الوصف، أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكنّ مهمّتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا"[3].

جل ذلك تجاوزت الشعرية عند تودوروف الأجناس الأدبية، لأنها –الشعرية- دراسة للأنساق الحاكمة في بناء النص، وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه، معتمدا على ثلاثة مستويات: المستوى اللفظي، المستوى التركيبي والمستوى الدلالي، وهي بمثابة المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي[4].

---

[1] ينظر: الشعرية، تودوروف، ص23.

[2] ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص36.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص19 نقلا عن فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبد القادر صولة "مجلة العدد1، 1987، ص101.

[4] ينظر: الشعرية، تودوروف، ص31.

## 3. الشعرية عند جون كوهين: (Jean Cohen)*:

لقد أسس جون كوهين للشعرية في دراسته للعلاقات الداخلية في النص الأدبي مهتما بالجانب الصوتي والدلالي أي ما يمكن أن يميّز الشعر عن النثر، لأن النظم عنده يقتضي مراعاة المستوى الدلالي أو الإسناد النحوي الذي يقود إلى المعنى السليم.

وحصر جون كوهين الشعرية في الشعر، مستثمرا في ذلك معطيات الأسلوبية التي تقف عند كل السمات التي تحقق الفرادة والتميّز للنص مثل الوزن والقافية والنظم والاستعارة... فهو يجعل من اللغة الشعرية مبحثا لعلم الأسلوب مؤكدا "أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته –غير عادية- إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى "الشعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[1].

ولعل أهمّ ما يميّز اللغة الشعرية عند كوهين هو عدولها عن المعاني القاموسية، وهو ما يضفي على النص الشعري صفة الشاعرية مما يجعل اللغة المنزاحة غامضة تتطلب من المتلقي جهدا للوصول إلى إدراكها، وفهم دلالاتها، إنها اللغة العليا[2]، ومن ثم كانت الشعرية علما يحتاج إلى البرهنة، وكان النثر "معيارا أو قاعدة ثابتة يمكن أن تعتبر القصيدة الشعرية انزياحا عنه.

---

*جون كوهين (1919-1994): فيلسوف وأستاذ فرنسي في جامعة السوربون من أشهر كتبه "بنية اللغة الشعرية".

[1] النظرية الشعرية –بناء لغة الشعر-، جون كوهين، ج1، ص35، 36.

[2] الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، حسن ناظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط3، 2003، ص16، 17.

لقد اهتم كوهين بقضية "الانزياح" أو الانحراف الذي يعتبره القانون الصوتي والدلالي"[1]، وهذا يعني أن الانحراف أو العدول يمسّ اللغة الشعرية خاصة الجانب الصوتي والدلالي، ويجعل القصيدة تتميز بالشعرية أو الشاعرية.

هذا ما يجعل الشعر يخالف النثر، ولغة الفن تتميّز عن اللغة النثرية الشائعة ذلك أن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية، وهو ما جعله يشخّص الأسلوب بخط مستقيم، يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة..."[2]. والشكل يوضح ذلك:

الأسلوب

النثر (خالي من الانزياح) ⟵——————⟶ الشعر (أقصى درجة الانزياح)

أنماط اللغة

يبدو أن كوهن أولى اهتماما بالغا بالشعر حتى أنه عرّف "الشعرية بأنها علم موضوعه الشعر"[3]، هذا يكون قد اكتفى بجنس أدبي واحد يتمثل في النص الشعري المتميّز بلغته الشاذة والمنزاحة، ولكنه بمفهومه هذا يعالج بنية محددة، فتأخذ شعريته طابع التجزء لا الشمول لباقي الأجناس الأدبية كما هو الحال عند جاكبسون.

أما الشعرية عند **جيرار جنيت** (Gérard Genette)* فتأخذ منحى آخر حيث اهتم بجامع النص كموضوع للشعرية يقول في كتابه "مدخل لجامع النص: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة..."[4].

---

[1] شعرية الخطاب الجمالي والإيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، سعد مردف – رسالة دكتوراه- 2014-2015، ص28، نقلا عن اتجاهات الشعرية الحديثة، يوسف اسكندر، ص127.

[2] بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص9.

* جيرار جينيت (1930): ناقد فرنسي من أشهر كتبه "مدخل إلى النص الجامع"، "أطرش وعتبات".

[4] مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، دت، ص10.

يريد جينيت أن يتعمّق ويتوغل في قاع أو عقر النص ليصل إلى روابط النص الخفية بنصوص أخرى، ويسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا، وليس أثرا أدبيا"[1]، فالشعرية عنده نظرية عامة الأشكال الأدبية "وهي علم غير واثق من موضوعه إلى حدّ بعيد، ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية"[2]؛ يقصد جينيت أن الشعرية أوسع من أن ترتبط بالنص فقط، بل جامع النص أو ما يسميه "بالتعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"[3]، التعالي النصي أو التعالق مع النصوص يُدرج التناص أو علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس، وتحديداتها، هي المتعلقة بالموضوع، والصيغة والشكل وغيرها، وقد اصطلحنا على المجموع: "جامع النص والجامع النصي أو جامع النسيج"[4].

لقد فتح جيرار جينيت الباب أمام الشعرية، فجعل من النص فضاء واسعا، حيث تتعدد معانيه، وتتشعب علاقاته، فيغدو مولّدا لتعدّد لا نهائي من النصوص، التي تراها الشعرية تركيبا مفتوحا يلتقي فيها المبدع بالمتلقي، والذي يكون له دور تكميلي في فراغات النص.

## ب- الشعرية في النقد العربي:

يعود أصل مصطلح الشعرية إلى أرسطو (347-427 ق.م) -كما سبق الذكر- أمّا مفهوم المصطلح، وتسمياته المختلفة، ومعانيه المتعددة. فقد وردت في تراثنا النقدي العربي كصناعة الشعر عند ابن سلام الجمحي (ت232هـ) وقدامة بن جعفر (327هـ) والجاحظ (255هـ) وأبو هلال العسكري، وعمود الشعر عند المرزوقي (421هـ) والقاضي الجرجاني (392هـ)، والنظم عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، والتخييل عند حازم

---

[1] مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص90.

[4] المرجع نفسه، ص91.

القرطاجي (684هـ). وقد أشار الفارابي (ت260هـ)، وابن سينا (428هـ)، وابن رشد (595هـ) إلى مصطلح الشعرية، ولكن بمعان مختلفة[1].

فقد ربط الفارابي الشعرية بالخصائص التي تميّز النص من ترتيب وتحسين، وفسّر ابن سينا الشعرية تفسيرا نفسيا بيولوجيا يرتبط بغريزة الإنسان، أمّا ابن رشد فقد استعمل مصطلح الشعرية بالمعنى الذي يدلّ عليه الشعر، وذهب النقاد العرب القدامى مذاهب شتى في تناول مصطلح الشعرية، فقد ورد بمعنى صناعة الشعر عند الجاحظ (255هـ) في كتابه "الحيوان"... والمعاني مطروحة في الطريق... فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ: وجنسه من التصوير"[2]. وكأن بالجاحظ يميز بين المعنى العام الشائع المتداول بين الناس، والمعنى الشعري الخاص الذي لا يكون إلا بالصناعة والنسيج والتصوير. وتكلم كذلك أبو هلال العسكري (ت395هـ) عن صناعة الشعر في كتابه "الصناعتين"، "وإنما الكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر لفظه وإصابة معناه وجودة مطالعه ولين مقاطعه وبديع مبادئه على فضل قائله وفهم منشئه"[3]، فصناعة الشعر مرهونة بخبرة الشاعر ومهارته في حسن اختيار اللفظ وتوظيفه.

وأطلق ابن سلام الجمحي (ت232هـ) مفهوم "الصناعة" على الشعرية حيث قال: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[4].

وعلى الرغم من تصريح الجاحظ وأبي هلال العسكري وابن سلام الجمحي بأن الشعر صناعة، وأن جودته تكمن في حسن لفظه فإن كلامهم يوحي بضرورة الانسجام بين الشكل والمضمون، كما جاء في تعريف قدامة بن جعفر (ت 327هـ) للشعر: "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى"[5].

---

[1] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص12.

[2] الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ص131، 132.

[3] الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط1، 1371هـ-1952م، ص58.

[4] طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، مصر، دت، ج3، ص5.

[5] نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص15.

ثم أخذ مصطلح الشعرية معنى "عمود الشعر" عند البحتري (284هـ) والآمدي (ت 370هـ)، والقاضي الجرجاني (ت 392هـ)، ولكنه تبلور في صورة نهائية على يد أبي علي المرزوقي (ت 421هـ) في المقدمة التي استهل بها شرحه لحماسة أبي تمام. وكان قد تأثر بالقاضي الجرجاني يقول: "فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث".[1]

هذا وقد عدّ المرزوقي لعمود الشعر سبعة أبواب وهي:"شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف،المقاربة في التشبيه، وكذلك التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ والمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتّى لا منافرة بينهما"[2].

ولم يكتف المرزوقي بذكر المبادئ، بل وضّح كل مبدأ على حدة وكأنّ به يضع الإطار الشعري والجمالي للقصيدة العربية القديمة ويكشف عن أصول الشعرية العربية للشاعر المحنّك والمعظم والمقلق، والمتلقي المتأمل والمتذوّق.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) مؤسس البلاغة العربية فقد وقف موقفا نقديا معارضا لنظرية "عمود الشعر" حيث حاول أن يحرر بعض قيوده التي تكبّل الشاعر كالوزن والقافية، فالشعر حسب الجرجاني، لا يستمد شعريته وتأثيره من وزنه وقافيته بل يستمدّه من شيء آخر هو النظم الذي يعني "توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في مستوى الألفاظ محال"[3].

ويتضح أنّ مصطلح الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني يرادفه "نظم الكلام" أو "نظرية النظم" التي تحدث عنها في كتابه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وبذلك يكون "قد نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر،

---

[1] شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن أحمد المرزوقي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دط، دت، ص361.

وحرّر الشعرية العربية من قيدها، ورفض في الشعر ثنائية اللفظ والمعنى، ووحّد بين اللغة والشعر..."[1].

وبهذا يكون قد تجاوز عبد القاهر المعايير التقليدية، والقواعد الصارمة، محاولا خلق مفهوما مغايرا للشعرية التي تشمل عنده الشعر والنثر معا، والتي تكشف عن مواطن الجمال من خلال العلاقات النظمية البنائية التي تشكّل البنية اللغوية للنص. فالشعرية هي نظم لأجزاء الكلام، وارتباط أوله بآخره، ويقول عبد القاهر الجرجاني: "أنّ النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"[2]، وهذا التلاحم والارتباط من شأنه أن يبعث في نفس المتلقي ارتياحا واستحسانا.

والمتتبع للدراسات النقدية القديمة، يدرك تماما أن النقاد القدامى انطلقوا من أسس متينة، ومعايير دقيقة في تحديد مفاهيم الشعرية العربية، التي عبّدت الطريق أمام الدراسات الحديثة، حيث اهتمت المدارس اللغوية واللسانية بأفكارهم النقدية، بل استثمرتها في استنباط قواعد الشعرية، إذ لا يخرج "جاكبسون" في نظرية الاتصال عن أصول نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، وذهب جون كوهين مذهب ابن طباطبا (ت322هـ) في التمييز بين الشعر والنثر من حيث اللغة الشعرية أو اللغة المنزاحة.

ويأتي فيما بعد حازم القرطاجي (ت684هـ) الذي يمثل ذروة النقد العربي القديم من خلال كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" الذي ربط فيه بين الشعرية، والتخييل، يعرّف "الشعر بأنه كلام مخيل، موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل"[3].

---

[1] القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص62.

[2] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص81.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغريب الإسلامي، ط3، 1986، ص89.

تقوم الشعرية لدى حازم القرطاجي على التخييل الذي هو نفسه أساس التأليف الناجح فالخطاب الشعري خطاب تخييلي موجه إلى المتلقي حيث ينشأ الانفعال، ويحدث الأثر المرغوب، فتتحقق المحاكاة التي تشترط عملية التواصل، من خلال التأكيد على عنصري التلقي (الشاعر المخيّل والمتلقي المنفعل)، ويعرّف القرطاجي التخييل "بأن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل، أو معانيه أو أسلوبه، ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويه إلى جهة من الانبساط، أو الانقباض"[1].

وربما يكون حازم القرطاجي أوّل من استعمل "الشعرية" بمعنى قريب من معناها الاصطلاحي حين ميّز الشعر عن باقي الفنون والأقاويل الأخرى، وعرّفه "بأنّه كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك عن طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقة، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها تأثيرها"[2].

لعلّه يؤكد القرطاجي على أنّ صفة الشعر تقوم على التخييل "فليس يعدّ شعرا من حيث و صدق، ولا من حيث كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[3]. ولكن لا يعني أن حازم القرطاجي اشترط التخييل كعنصر أساسي وأغفل عناصر أخرى، إنما جمع بين الألفاظ والمعاني والموجودات الخارجية... وهي قوانين أو أسس الصناعة الشعرية الحازمية إنّه يعني القوانين الأدبية بصفة عامة ومنها الشعر، وفي هذا المعنى يقول: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست مرية، ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل

[1] المصدر نفسه، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص62، 63.

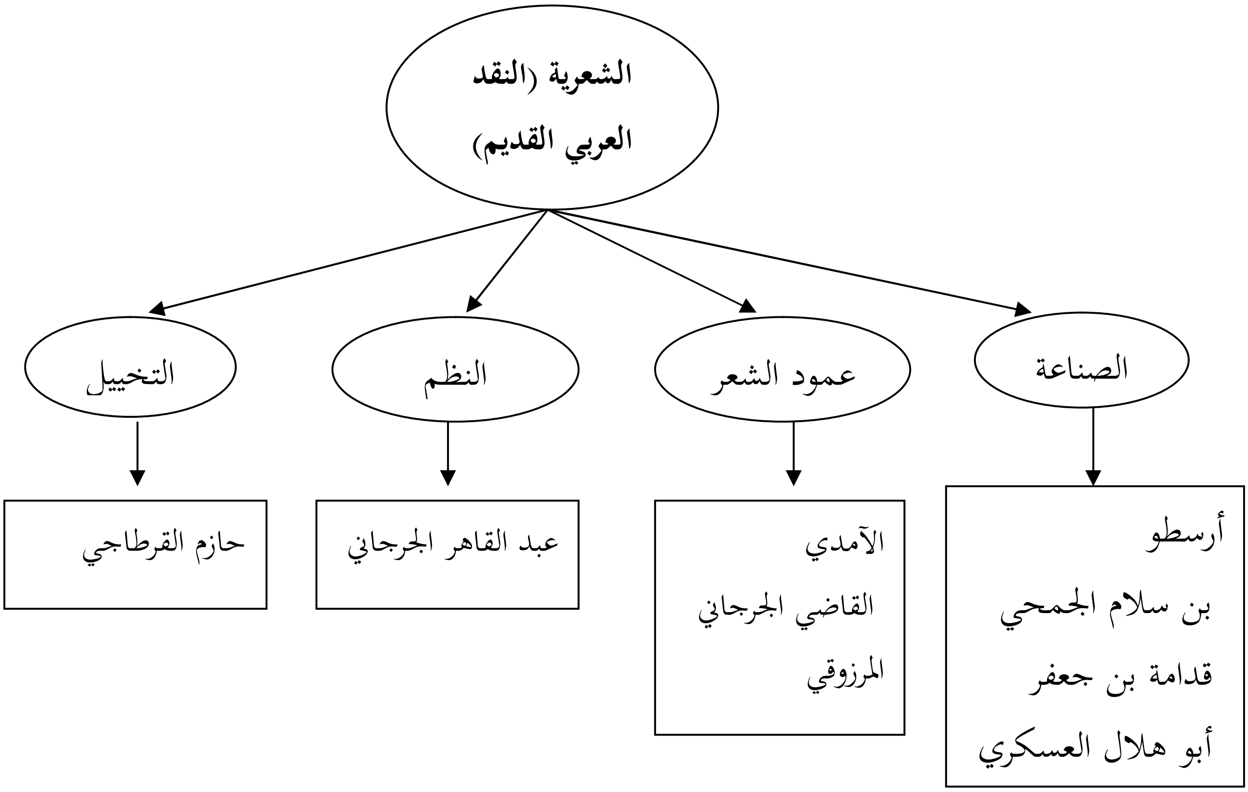
برية، إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله، أو التعريف بماهيته وحقيقته"[1].

وعلى كلّ، فإن نظرية التخييل التي انطلق منها حازم القرطاجي في تأسيس شعريته ، إلى حد ما مع نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني كونها تشمل الشعر والنثر، وتستمد تأثيرها وقوتها من عنصري التخييل والنظم، وكذلك التشكيل البلاغي والإيقاعي.

وتبقى النظرية النقدية القديمة مهما تعدّد نقادها هي المرجعية الأكيدة للشعرية أو الشعريات، وكل من "الصناعة" و"عمود الشعر" و"النظم" و"التخييل" مصطلحات أو تسميات لمعنى واحد "الشعرية" التي هي وليدة جميع أجزاء الخطاب الأدبي.

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، ص119.

وفيما يلي مخطط لمصطلحات الشعرية في النقد العربي القديم وأهم النقاد:




أما في العصر الحديث: فقد اهتم النقاد بمصطلح الشعرية اهتماما خاصا حيث "أصبحت من أشكل المصطلحات، وأكثرها زئبقية، وأشهرها اعتباطا"[1] ويرجع يوسف وغليس هذا الاختلاف والتنوع في الاصطلاح إلى عدم التنسيق بين النقاد فمن الشعرية إلى الإنشائية أو الشاعرية أو الأدبية أو علم الأدب، أو الفن الإبداعي... أو البويطيقا... وكلها مسميات تتقارب وتتباعد، ولكنها تلتقي في حقل معرفي واحد هو البحث عن قوانين الخطاب الأدبي[2].

وتراوحت مفاهيم الشعرية في الدراسات العربية الحديثة بين الترجمة والتعريب، فكان "سعيد علوش" أول من ترجم مصطلح الشعرية "Poetics" إلى الشاعرية "بدليل أن (تودوروف) استعمله كشبه مرادف "لعلم نظرية الأدب،... وأن الشاعرية درس يتكفل

[1] الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، يوسف وغليسي، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص9.

[2] ينظر مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص8، 9.

باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية، وأما (جون كوهن) فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ(الشاعرية) كعلم الشعر، كما تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية"[1].

وقد أيّد عبد الله الغذامي هذه الترجمة حيث قال "نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر... ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية"[2]، قد فضّل مصطلح "الشاعرية لأنها مشروع طموح لابتكار لغة اللغة، فهي تتجاوز ظاهر اللغة فتيسر بواطنها، وتستكشف تركيباتها الخفية وهذا هو قيمة العطاء الأدبي الجمالي[3]، في حين ترتبط الشعرية بالنص الشعري.

كما ترجمت إلى الإنشائية من طرف توفيق حسن بكار "والدكتور عبد السلام المسدي"، والدكتور "فهد عكام[4]... وغيره، بحكم العلاقة التي تربطها بالنص الأدبي "فهي لا تستطيع الاستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماته الذاتية، ولكنّها في نفس الوقت تعجز عن استنباط نفسها بنفسها ما لم تتجاوز الأثر الأدبي"[5].

ثم ترجمت إلى الأدبية، وإلى فن الشعر، وفن النظم، وفن الإبداع، وعلم الأدب، ونظرية الشعر، والبويطيقا، والبوتيك، والشعرية[6]، وهو المصطلح الأكثر استعمالا، والأقرب مفهوم، والأنسب ترجمة "فقد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية"[7].

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص127.

[2] الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص22.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص23.

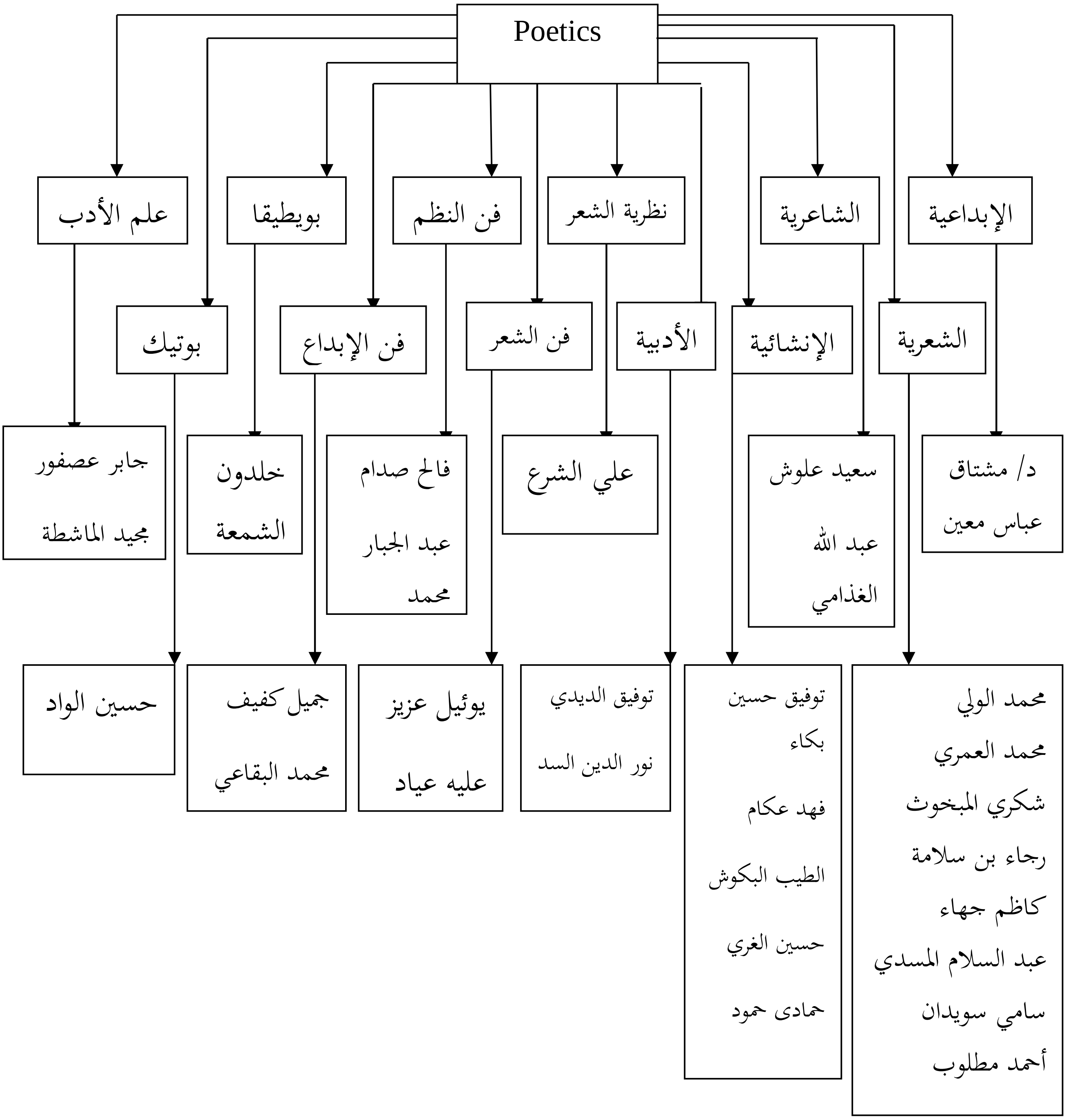
[4] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص15.

[5] النقد والحداثة، عبد السلام مسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص60.

[6] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص15، 16.

[7] المرجع نفسه، ص17.

وفيما يلي مخطط يوضح تعدّد المصطلح، وتباين الترجمة (النقد العربي الحديث)[1]:




---
[1] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص18.

ولعل هذا المخطط يبيّن –وبشكل واضح- تهافت النقاد والدارسين العرب في العصر الحديث على ترجمة مصطلح الشعرية (Poetics)، ووضع الأطر والقوانين التي تشكلها تبعا لاختلاف المدارس الأدبية، والمناهج النقدية، فكلها مسميات لموضوع واحد يصعب تعريفه وتحديده، والإلمام بجميع حيثياته... ولكن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة وإن اختلفت في الاصطلاح والتعريف، فإنها تسعى لبناء شعرية عربية تجمع القديم والمحدث في "تشخيص الأدبية في أي خطاب لغوي"[1].

ولا ننكر أنّ النقاد الحداثيين العرب قد استفادوا من الدراسات الغربية، وتأثروا بالاتجاهات والمقاربات (البنيوية، الأسلوبية، السيميائية، التأويلية...)، فقد حاول "أدونيس" في أطروحته حول "الثابت والمتحول" وكتابة "الشعرية العربية" أن يؤسس الشعرية انطلاقا من جملة من الإشكاليات الفكرية والمعرفية والنقدية وهو يعترف أنّه تأثّر إلى حدّ ما بالرؤية الغربية فيقول: "أحبّ أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تمسكوا بوعي ومفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة... وأحب أن أعترف أيضا أنني لم تعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية لفرادتها وجهائها، وقراءة النقد الفرنسي هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني"[2].

يقرّ أدونيس أنه أخذ عن الغرب واستفاد من قراءاتهم النقدية ويرى "أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه... وسرّ الشعرية هو أن تصل دائما كلاما ضدّ الكلام، لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي نراها في ضوء جديد"[3].

---

[1] مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص9.

[2] الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب بيروت، 1985، ط1، 198.

[3] المرجع نفسه، ص78.

ولكنه في المقابل لا ينكر أن جذور الحداثة الشعرية عند العرب كامنة في الشعر الجاهلي، وفي القرآن الكريم، يقول: "إن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة، والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثّل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهّدا بذلك لنوء شعرية عربية جديدة"[1].

يسعى أدونيس إلى تطوير الشعرية العربية بما يتلاءم مع الزمن الحاضر، فالشاعر – عنده– لا ينقطع عن التراث، بل ينطلق منه ليخلق ويجدّد حتى يصل إلى ذروة الكشف والإبداع، وهذه الشعرية نشأت مع الدراسات القرآنية، وانطلقت من الشعرية الشفوية الجاهلية وكذلك نجد "كمال أبو ديب" يجمع بين القديم والحديث، بل يلمح إلى الشمولية من خلال المزج بين الثقافة الغربية والعربية، فهو يعتبر الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه جوة" مسافة التوتر" لأنها أبرز ما يميز الشعر فهي "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز (code)، في سياق تقوفيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، علاقات طبيعية، وأخرى لا طبيعية"[2].

وهذه الفجوة: مسافة التوتر تقوم على الانزياح الذي هو خرق الشعر لقانون اللغة، ولا يتم ذلك من خلال الظاهرة المفردة للوزن أو القافية أو الصورة أو الانفعال وإنما ضمن شبكة العلاقات المتشكلة في بنية النص. ومن ثم كانت الشعرية "خصيصة علائقية"، أي نها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق

[1] الشعرية العربية، أدونيس، ص75.

[2] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص21.

للشعرية، ومؤشر على وجودها"[1]، ممّا يدلّ على أنّ الفجوة: مسافة التوتر، فضاء تصوري مفهومي يشمل المكونات اللغوية والتصورية والفكرية.

ومن هنا فإنّ الشعرية في تصور كمال أبو ديب تتسم بالشمولية حيث تشمل ما قبل النص والنص وما بعده، وتجمع بين مختلف المذاهب والمناهج النقدية، كما تعطي مجالا للإبداع في ردم الفراغات استنادا إلى الأعراف والتقاليد، التي يتمثلا القارئ. فتسع الفجوة ويخلق التوتر وتكون اللغة الشعرية هي المسؤولة عن ذلك. يقول: "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة، مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[2].

وبقدر ما تهتم الشعرية بوظيفة الفجوة: مسافة التوتر فإنها لا تحرم النص من الانفتاح على النصوص الأخرى، فهي، وعلى الرغم من اختلافها وتباينها مكانيا وزمانيا تجتمع في كل الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، حيث تبحث في قوانينه، وخصائصه، بغية تحقيق الجمالية.

ومصطلح الشعرية أو الشعريات، كما يترجمها "رابح بوحوش" "خدمة للقارئ العربي والثقافة اللسانية والنقدية"[3] بر من أن تنفرد بالوزن والقافية، أو اللفظ أو المعنى، إنها تسعى إلى المزاوجة بين مختلف المستويات: الصوتية والإيقاعية، والتركيبية والتصويرية، بل هي "تتعلق بكل إبداع منظوما كان أم منثورا، مكتوبا كان أم ملفوظا، بل حتى الصور الشعرية والإحساسات الداخلية والإدراكات الباطنية"[4]، مما يؤكد انفتاحها واتساعها وتجاوزها.

---

[1] في الشعرية، كمال أبو ديب ، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت، ص58.

[4] الظاهر والمختفي –طروحات جدلية في الإبداع والتلقي-، عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص61.

## ج- الخطاب بين المعنى اللغوي والاصطلاحي عند العرب والغرب:

### أ- عند العرب:

يعدّ مصطلح "الخطاب" Discourse من المصطلحات الشائعة في الدراسات اللغوية النقدية العربية والغربية، فهو بالرغم من أنه يمتد في أصوله إلى الشعر الجاهلي، والقرآن الكريم كما كان حاضرا في الملاحم اليونانية (الأوديسا...) فإنه لفظ حديث متجدد يولد في كل زمان ومكان ولادة جديدة متخذا تسنينه الاصطلاحي تبعا للحقل الدلالي الذي ينتمي (خطاب اجتماعي، خطاب أدبي، سياسي، فكري، إعلامي...)، وهو بهذا "يحتل موقعا محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجال تحليل النصوص، حيث برزت للوجود شعب دراسة في اللسانيات والفلسفة والأدب جعلت منه ركنا رئيسيا ضمن مقرراتها، واتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة، وغدا كل مؤلّف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي لا بد أن يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله"[1].

يتحدد معنى الخطاب اللغوي في التراث العربي من مادّة "خطب" وهو أحد مصدري الفعل "خاطب، يخاطب" جاء في "لسان العرب" الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان"[2]. ويعني الخطاب الكلام، والكلام عرّفه ابن جني (ت 392هـ) "بأنه كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه أو هو "اللفظ قائما بنفسه مستقلا بمعناه"[3]، ويعرف ابن هشام (ت 761هـ) الكلام بأنه القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه"[4]، وهو نفس المعنى الذي نجده عند أبي البقاء الكفوي (1094هـ) في كتابه "الكليات" حيث يقول: "الخطاب هو الكلام الذي

[1] مناهج تحليل الخطاب، أبو علي فؤاد، منتديات جمعية المترجمين واللغويين نقلا عن "المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم، كتاب الموشح للمرزباني" نموذجا رسالة ماجستير الأدب الحديث، إكرام بن سلامة، جامعة منتوري قسنطينة، 2009، ص12.

[2] لسان العرب، ابن منظور، ج1، ص361.

[3] الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ج1 تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دط، 1913، ص17.

[4] الإعراب من قواعد الإعراب، ابن هشام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، دت، ص35.

يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنّه لا يسمى خطابا"[1]، كذلك نجد المعنى ذاته عند التهاوني (ت 1158هـ) حين عرّف الخطاب "بأنّه توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"[2].

وجاءت كلمة "الخطاب" في "المعجم الوسيط" بمعنى: خاطبه، مخاطبة وخطابا، كالمه وحادثه، وجه إليه كلاما، ويقال خاطبه في الأمر حادثه بشأنه، و"الخطاب: الكلام والرسالة"[3].

والخطاب هو المواجهة بالكلام، أو ما يخاطب به الرجل صاحبه كما جاء في كتاب "أساس البلاغة" للزمخشري (ت538هـ) حيث يقول: "خطب، خاطبه، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام... وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خطب... واختطب القوم فلانا: دعوه إلى أن يخطب إليهم، وتقول له: أنت الأخطب البيّن الخطبة... ذو البيان في خطبته"[4].

ووردت في القرآن الكريم مشتقات "خطب" تسع مرات، ولفظ "خطاب" ثلاث مرّات، نذكر قوله تعالى: ﴿ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ ﴾[5]. وقوله عزّ وجل: ﴿وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾[6]، وكذلك قوله عز وجلّ: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾[7]. وأيضا قوله تعالى: ﴿رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[8].

---

[1] الكليات، أبو البقاء الكفوي بعناية عدنان درويش ومحمد المصري –مؤسسة الرسالة- بيروت، 1992، ص419.

[2] كشف اصطلاحات الفنون، التهاوني تحقيق لطفي البديع، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، دط، ص175.

[3] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص243.

[4] أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص255. مادة (خطب)

[5] سورة ص، الآية 23.

[6] سورة هود، الآية 37.

[7] سورة الفرقان، الآية 63.

[8] سورة النبأ، الآية 37.

ويُراد بالخطاب الكلام المبيّن الواضح كما جاء في الآية الكريمة: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[1]. وهو أن يحكم بالبيّنة واليمين وأن يفصل بين الخصوم[2]. وهذا فصل الخطاب، وقيل أنه يفصل بين الحق والباطل، ويميّز بين الحكم وضدّه.

ويجتمع المفهوم اللغوي والمفهوم القرآني في أن للخطاب دلالة سامية تتجاوز مراجعة الكلام أو المواجهة بالكلام أو المحاورة إلى الحكمة ويقال: "أوتي داوود فصل الخطاب في القضاء والمحاورة والخطب".

ويبقى الخطاب كلفظ لغوي يدلّ على توجيه الكلام لمن يفهم: "أي نقله من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن إلى الدلالة الاسمي، فأصبح قديما يدل على ما خوطب به وهو الكلام"[3].

ولا يقتصر الخطاب على الكلام أو الملفوظ فحسب، بل قد يكون رمزا أو إشارة أو إيحاء، وهو ما أكّد عليه علم العلامات معللا ذلك بما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾[4].

وقال عزّ وجل: ﴿فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾[5].

الإشارات والرموز، والإيحاءات كلّها علامات تدلّ على خطاب علاماتي وهو نوع من أنواع الخطاب اعتمده الصوفية بشكل خاص، فكانت لغتهم رمزية عبّرت عن خطاب صوفي علاماتي يحمل دلالات عميقة ودقيقة من هنا أصبح الخطاب يقبل التأويل في مختلف

---

[1] سورة ص، الآية 20.

[2] تفسير القرآن الكريم سورة "ص"، محمد بن صالح العثيمين، دار الثريا للنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2004، ص95.

[3] استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص36.

[4] سورة آل عمران، الآية 41.

[5] سورة مريم، الآية 11.

ول المعرفية، ويتنوع بتنوع المجالات التي يستخدم فيها كالخطاب الديني، والخطاب الأدبي. "... فهو مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية، ملفوظة أو مكتوبة، تخضع في تشكيله، وفي تكوينه الداخلي لقواعد قابلة للتنميط والتعيين ممّا يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه أسرد كان أم شعريا"[1].

وقد يحيل مصطلح "خطاب" على مفاهيم عدة كالنص والرسالة والحديث والأسلوب...، وعرّف الشافعي (ت 204هـ) النص على "أنّه خطاب يعلم ما أريد به من الحكم سواء كان مستقلا بنفسه أو العلم المراد به غيره"[2]، وهنا نشير إلى الظاهرة القرآنية وعملية التحوّ ن "الخطاب" إلى "النص"، فالخطاب يمثل التّصوّر المجرّد، والنّص يمثل التّحقق الفعلي لذلك التصور، فيأخذ سمة البروز والظهور[3].

ويتميز الخطاب عن النص في عنصر التلقي، حيث يعتمد الخطاب على التلقي السمعي فهو كلام شفوي في حين النص كمكتوب يعتمد على التلقي البصري"، فالنص خطاب، والخطاب يمثله النص في قالب مكتوب. والعلاقة بينهما علاقة تلازمية تكاملية.

والدكتور "محمد عابد الجابري" يقرن الخطاب بالنص، فالنص عنده رسالة من المرسل إلى المرسل إليه وهو الخطاب، كما يفرّق بين الخطاب والتأويل فيقول: "... النصوص مجموعة لها جانبان: ما يقدّمه المرسل وهو "الخطاب"، وما يصل المتلقي وهو التأويل"[4].

والحقيقة أن بين الخطاب والنص تداخلا كبيرا في النقد العربي الحديث إلى حدّ ميز بينهما، بحكم أنهما وحدة لغوية دلالية تؤدي نفس المعنى، غير أن الاضطراب في المصطلحات وحدوث الخلط والالتباس في ضبط المفاهيم واقع لا محال فكل واحد من هذه المصطلحات متعدد الدلالات، والمعاني، فعند البعض "ملفوظ"، وعند

[1] إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية، بغداد، 1993، ص59.
[2] الرسالة، الشافعي، تحقيق محمد شاكر، المكتبة العلمية، القاهرة، ط1، دت، ص14.
[3] لسان العرب، ابن منظور، ج6، ص196.
[4] الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص35.

البعض الآخر "خطاب" وعند آخرين "نص"، فهي تتقابل أو تترادف في هذا السياق أو ذاك بحسب هذا الاتجاه أو الآخر"[1].

فالخطاب عند "عبد السلام المسدي" هو "الكلام أو المقال وعدّه كيانا أفرزته علاقات معيّنة بموجبها التأمت أجزاؤه..."[2]. وتقترب الباحثة "يمنى العيد" من نفس المعنى حيث "ترى أنّ كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو نص، وإذا خرج ليندمج تحت السياقات الاجتماعية سمي خطابا... يصطلح بمهمة توصيل رسالة ومن ثمة فهو مغمور بالإيديولوجيا السائدة في المجتمع، ومبالغ في خرق النظام"[3].

يتجلى –إذن- الفرق بين النص والخطاب من خلال قول " يمنى العيد"، إذ تعتبر النص ملفوظا مركبا من وحدات لغوية، خاضعا في تشكيله وتكوينه الداخلي لقواعد وقوانين، أما الخطاب فمهمته تكمن في توصيل رسالة، "إنه مجموع التعابير الخاصة التي تتّحد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي"[4].

ويلخّص "جابر عصفور" تعريف الخطاب في "الطريقة التي تشكّل بها الجمل متتابعا تسهم به في نسق كلّي متغيّر ومتّحد الخواصي... وقد يوصف الخطاب بأنّه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[5].

وتأسيسا على هذا فإن الخطاب في الثقافة المعاصرة اتسع نطاقه أكثر مما كان عليه عند العرب القدامى الذين اكتفوا بالبحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب، لم يخرج الخطاب عن المفهوم الديني بوصف الخطاب القرآني كلاما لفظيا متعاليا أكثر إقناعا وتعبيرا للحقيقة. فصار الخطاب منفتح الأفق "يشمل

---

[1] ينظر، تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد والتبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1989، ص16.

[2] الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام مسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1997، ص110.

[3] في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985، ص68-69.

[4] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، الدار البيضاء، سوشيرس، دط، 1985، ص83.

[5] عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، جابر عصفور، دار الآفاق لعربي، بغداد، 1985، ص269.

النص، وهو أعم من النص"[1]، واقترن بدلالات جديدة "تشير إلى آفاق واعدة في النظر العقلي، والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته ختلفة... وأن أي نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة"[2]، وعليه "فالخطاب هو السياق الذي يتشكل فيه النص، ولا مرجع للنص سوى الخطاب، ولا مرجع للخطاب غير الأثر الذي يقوم بنوع من تمثيل البنية الثقافية للمرجع"[3]، فالعلاقة بينهما تكاملية تلازمية.

ونستنتج من كل ما سبق أن مفاهيم الخطاب تعدّدت عند النقاد العرب القدامى والمعاصرين بتعدد اتجاهاتهم ومواقفهم، وارتبطت بالجانب الشفوي المحكي من اللغة، والذي ينتج عنه بالضرورة تفاعل بين المتكلمين على أنه يقوم بين طرفين أحدهما مخاطِب وثانيهما مخاطَب والرسالة تكمن في النص الذي هو عبارة عن جمل متتالية تظهر ما خفي، وتجلي ما ضمر، وهذه البنية اللغوية التواصلية (الخطاب) شفوية كانت أم كتابية تخضع في تشكيلها أو تكوّنها الداخلي لقواعد وأسس يضمن لها التنسيق والانسجام. كما ترتبط بظروف اجتماعية معينة، ودافع إيديولوجي. فالخطاب إذن كما يرى محمد مفتاح "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[4]، إنه يجمع بين التفاعلية والتواصلية والتداولية.

## ب- عند الغرب:

إذا كان مصطلح "الخطاب" عند العرب قد أخذ مفهوما دينيا فإنه ارتبط بالفلسفة عند الغرب، وكان أفلاطون أول من ضبط المفهوم الفلسفي للخطاب مستندا إلى قواعد عقلية[5]، ثم ما لبث أن انتشر انتشارا واسعا، وحظي بالعناية والاهتمام من لدن الكثير من الباحثين والنقاد الغرب، "وأصبح متداولا في مجالات عديدة منها نظرية النقد، علم

[1] التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص34، 35.

[2] أفاق العصر، جابر عصفور، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997، ص50.

[3] الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص116.

[4] تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص120.

[5] ينظر، الموسوعة الفلسفية العربية، معن زيادة، معهد الإنماء العربي، بيروت، مج1، ط1، 1986، ص771.

الاجتماع، والألسنية، والفلسفة، وعلم النّفس الاجتماعي، والكثير من حقول المعرفة الأخرى"[1].

وعلى الرغم من أن "الخطاب" كمصطلح ظهر في الدرس العربي القديم إلا أنه لفظ "مترجم عُرّبَ لكلمة Discourse في الإنجليزية، وDiscours في الفرنسية... فالأصل لاتيني "Dircursus" ويعني الجري ذهابا وإيابا، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، و، وإرسال الكلام والمحادثة الحرّة، والارتجال وغير ذلك من الدلالات..."[2].

ولقد لعبت اللسانيات دورا كبيرا في تحديد مفهوم الخطاب، ويعتبرها "فرديناند دي سوسير Ferdinand de saussure"* "مادّة تشمل كلّ مظاهر اللسان البشري سواء أتعلّق الأمر بالشعوب البدائية أم الحضارية"[3]، وهو بذلك أحدث هزّة قوية في عالم اللغة حيث ربط بين ثنائية الخطاب واللسانيات مستمدا ذلك من ثنائية اللغة والكلام، جاعلا اللسانيات فرعا من فروع علم السيمياء أو علم العلامات Semiology يقول دي سوسير: "علم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام، والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل العلم الأخير مكانة محدودة بين كتلة الحقائق الأنتروبولوجية"[4].

من هنا يمكن اعتبار الخطاب عند دي سوسير خطابا لسانيا لأنه يتصف بالعلمية ويتحدث عن ظاهرة لغوية لسانية تشتمل على ثلاثة جوانب أساسية اكتسبت صبغة عالمية في اللسانيات الحديثة هي: اللسان، اللغة، الكلام، مفضّلا اللغة على الكلام لأنه يفضّل دائما العام على الخاص، والاجتماعي على الفردي والأصل على الفرع والثابت على

[1] الخطاب، ميلز سارة ترجمة يوسف بغول، مطبعة البعث قسنطينة، 2004، ص1.

[2] آفاق العصر، جابر عصفور، ص47، 48.

* فرديناند دي سوسير(1857-1913) عالم لغوي سويسري.

[3] اللسانيات، النشأة والتطور، أحمد مؤمن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005، ص22.

[4] علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة يوئيل عزير، منشورات مجلة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985، ص34.

المتغيّر... فاللغة عنده ظاهرة إنسانية أساسية في عملية التواصل اجتماعية تتواجد في عقول البشر جميعا "بل إنها توجد على شكل مجموعة من البصمات المستودعة في دماغ كل عضو من أعضاء الجماعة على شكل معجم تقريبا، حيث تكون النسخ موزعة بين جميع الأفراد"[1] "وهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة ممارسة الكلام"[2]؛ بينما الكلام –في نظر دي سوسير– تجسيد اللغة فرديا لقواعدها لأنه فعل ملموس ونشاط شخصي يظهر من خلال الملفوظ أو المكتوب، فكانت هذه الثنائية (اللغة والكلام) تربط بين اللغة العامة والتحليل الفردي أو الخاص بكلّ إنسان: "فاللغة قدرة لسانية واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص"[3]، فاللغة في رأيه مجموعة الكلمات ودلالتها المخزنة في الذهن، وهي أعم من الكلام.

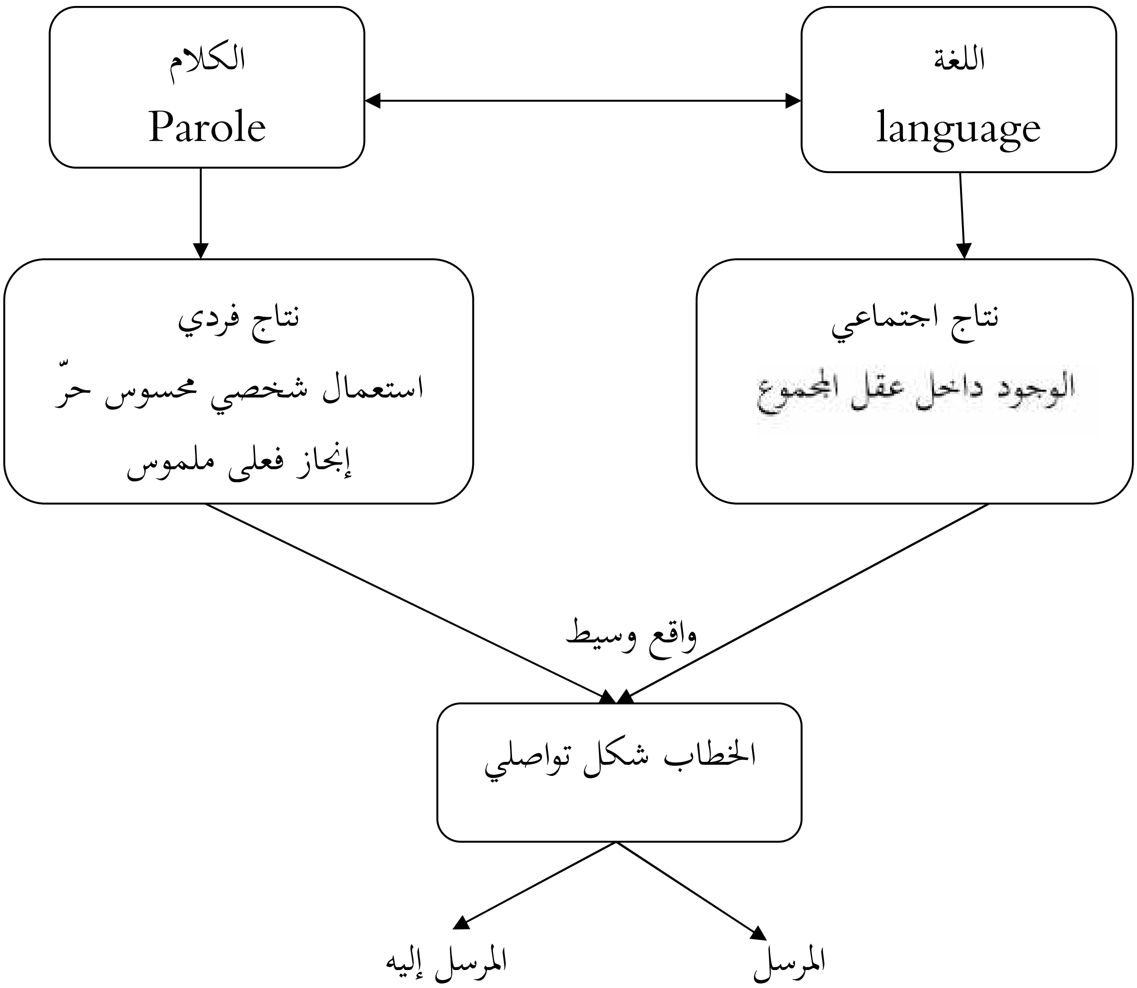
وموضوع تحليل الخطاب عند دي سوسير تمثّل في دراسة العلاقة بين الذات المتكلّمة، وعملية إنتاج الجمل أي بين الكلام واللغة ومن ثمّ فالخطاب هو خطاب لغة وقول، بل واقع وسيط بين اللغة والكلام، وهذا الشكل يوضح العلاقة بينهما:

---

[1] اللسانيات، النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دط، 1984، ص26.




والواضح أنّ دي سوسير: "يجعل الخطاب هو اللغة باعتبارها حوارا بين الكاتب والقارئ، أو بين أفكار الكاتب، وأفكار القارئ..."[1]، كما يجعله "مرادفا للكلام"[2] باعتباره آلية ينتجها المتكلم.

والحقيقة أنّ مصطلح الخطاب يقوم على اللغة والمنطوق معا، وفي مفهومه الضيّق على حوار بين طرفين أحدهما: مخاطِب، وثانيها مخاطَب، أو الطريقة التي يتم بها التأليف بين العناصر اللغوية، حيث تتشكّل الجمل في نظام متتابع ونسق منسجم لتنتج خطابا أو نصّا أو رسالة...

---

[1] من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995، ص36.

[2] حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص81.

وقد تعدّدت معاني الخطاب، وتشبّعت بحسب المدارس اللسانية وإن كانت أغلبها – تنطلق من الجملة باعتبارها محور الدراسة اللسانية فهي أكبر نواة في الخطاب قابلة للوصف والتحليل، ويعدّ الباحث الأمريكي زيلخ هاريس (Z. Harris)* أول لساني تجاوز حدود الجملة، واقترح دراسة تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول من خلال بحثه "تحليل الخطاب" عام 1952 معرّفا الخطاب بأنّه: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، بشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض"[1] أو "هو وحدة لغوية ينتجها الباث تتجاوز أبعاد الجملة"[2].

يسعى هاريس إلى إيجاد تعريف واضح للخطاب من خلال تطبيقه للمنهج التوزيعي، حيث تتوزع العناصر اللغوية، وتربط بينها علاقات خاضعة لقواعد تشكّل بنية الخطاب، ولا يبتعد إميل بنفست (E. Benveniste)** في مفهومه للخطاب عن هاريس رغم اختلافها في المنطلق حيث يعتمد هاريس على الملفوظ في حين يرى بنفست أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ، فيعرّف الخطاب بأنّه: "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات، وعمليات اشتغاله في التواصل"[3]، أو "هو هو كلّ تلفظ يفترض متكلّما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[4]، وهذا يعني أن بنفست يرتكز على الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة، ويعتبر التلفظ فعلا حيويا له دور أساسي في إنتاج نص ما كمقابل للملفوظ، ومن خلاله يتضح الخطاب الذي يولد من لغة جماعية قوامه جملة الخطابات الشفوية وجملة الكتابات[5].

---

* زيلخ هاريس (1909–1992) لساني أمريكي من أصل روسي.

[1] تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص20.

** إميل بنفست (1902–1976) عالم لسانيات فرنسي.

[3] تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، سعيد يقطين، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] ينظر، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردوي، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، دت، ص1.

أما ميشيل فوكو* (M. Faucault) فقد حاول أن يمنح للخطاب كمفهوم حياة جديدة باعتباره مصطلحا نشأ في الفلسفة، وقام على أصول ألسنية منطقية ثم دخل مجال الدراسة الأدبية، وارتبط بالإنسان ومؤسساته فلم يعد الخطاب طريقة للتعبير أو حديثا متساوقا أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة، أو تحليلا لذات واعية تتأمل وتعرّف وتعبّر...، وإنّما أصبح حقلا تتمفصل فيه الذوات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزا له...[1].

ويتشكّل الخطاب أساسا عند فوكو "من وحدات سمّاها بالمنطوقات أو العبارات "والعبارة أبسط جزء في الخطاب"[2] "ويقصد أن الخطاب عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها"[3].

إنّ هذه العبارات أو المنطوقات "Enoncés" أو التشكيلات الخطابية تتكوّن من عدد من المبادئ والقواعد والشروط، والتي هي في النهاية إنتاج منتقى، ومنظم، وموزع، فالأهمية تكمن إذن في الوظائف والعلاقات التي تنشأ بين عناصر الخطاب، وليس في مكونات الخطاب لأنّه عبارة عن شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية لتي تشترط لغة لفهم قضايا المجتمع "إن بنية الثقافة بممارستها النظرية والتحليلية، وبالفاعل الذي ينهض بها وهو الإنسان تتمثل خطابيا، وعليه، فالخطاب هو ميدان التحليل، والخطاب ضرب من تضافر الإشارات تكون اللغة فيه عنصرا تمثيليا بين عناصر إشارية أخرى"[4]، ويظهر أن فوكو يربط الخطاب بالمجتمع والثقافة والسلطة معتقدا بأنه وسيلة من أجل الحصول على السلطة كعنصر أساسي من عناصر تمثيل الخطاب وأشكال السيطرة والهيمنة. ويبقى الخطاب نظام رمزي لتعبير متقن وتمثيل واقع وتحقيق الرغبة والسلطة.

وإذا كان فوكو يصف الخطاب بأنّه مساق من العلاقات المتعيّنة التي تشكّل الهويّة، وتحدّد الحياة الاجتماعية، فإنه تجاوز بتعريفه حدود الجملة على أنه نظام من الملفوظات أو " النصوص والأقوال كما تُعطى في مجموع كلماتها، ونظام بنائها، وبنيتها المنطقية، أو تنظيمها

---

*ميشيل فوكو (1926-1984) فيلسوف فرنسي من مؤلفاته "حفريات المعرفة"، "نظام الخطاب".

[1] حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص108.

[4] مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص143.

البياني"[1]. فالخطاب حقل عام لا محدود من العبارات والعناصر اللسانية التي يجمعها بناء نحوي سليم.

ويفسّر ميخائيل باختين* (M. Bakhtine) الخطاب تفسيرا سوسيولوجيا، إذ بالمجتمع، وبالعلاقات الخارجية، ويصفه بالشمولية، بل يعرّفه "بأنّه خطاب في الخطاب، وتلفظ في التلفظ، لكنه في الوقت ذاته خطاب عن الخطاب، وتلفظ من التلفّظ"[2].

ينطلق باختين في تعريفه هذا من نظريته الشمولية التي تجمع بين أنتروبولوجية الفلسفة، وإبستيمولوجية العلوم الإنسانية، حيث يجعل الخطاب جامعا لكلّ الخطابات "فيجد موضوعه مُضاء بأقوال غريبة... إنه أسيرٌ مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات والتقديرات، والتحديدات الصادرة عن الآخرين..."[3]، فلا يمكن إذن أن ينفرد الخطاب وينحاز، بل لا بدّ من الانصهار والاندماج مع بعض العناصر الاجتماعية، والوجوه اللسانية.

وكثيرة هي الأسماء التي لمعت في ساحة الخطاب، وأفاضت في الحديث عنه، وفي توضيح معالمه نذكر من بينها جيرار جنيت الذي يعرّف الخطاب "بأنه الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخييلية التي أطلق عليها (جنيت) مصطلح الحكاية"[4]. فهو يحاول أن يربط مفهوم الخطاب بالسرد أو بمفهوم العمل الأدبي وخاصة الحكاية.

---

[1] حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يقوت، ص70.

* ميخائيل باختين (1895-1975) فيلسوف ولغوي روسي من أشهر كتبه "الماركسية وفلسفة اللغة"

[2] الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، دت، ص155.

[3] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الإيمان، ط1، 1987، ص44

[4] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص38-39.

و"رولان بارث Roland Barth"* الذي يعتبر "الخطاب مساحة ظاهراتية للإبداع الأدبي، إنه نسيج من الألفاظ المحبوكة في الإبداع، والمرتبة على نحو يقضي معنى قارّا جيدا في بناء المجد الروحي للإبداع الذي يخدمه"[1]. بهذا المعنى يصبح الخطاب إنتاجية دلالية إبداعية تحمل معان مختلفة، واقتباسات غير متناهية.

ويذهب أغلب الباحثين الغربيين إلى أنّ الخطاب اتّصال بين المتكلّم والمستمع، وهو نسيج مترابط من الكلمات المتسلسلة والمنسجمة التي تكوّن جملا مترابطة تؤدّي دلالات، أو هو نشاط تواصلي يشترط وجود سامع، فيختلف بذلك عن النص الذي هو إنتاج لغوي مدوّن يتميّز بالتفاعل والانسجام، ويبقى الخطاب وحدة أوسع وأشمل وأعمّ من النص، يتجاوز الجبة الواحدة، ولكنّ الجمل تترابط وتتناسق في الخطاب لكي تضع نصا فكأنّهما مترادفان.

ونستنتج ممّا سبق أنّه لا يمكن إيجاد تعريف موحّد وقار للخطاب رغم اجتهادات العرب والغرب، ذلك أنّه مفهوم معرفي يتّسم بالاتساع والتشعّب، يتداخل مع جملة من المصطلحات كالجملة والقول، والكلام، والنص... وغيرها؛ كما يتعارض مع خطابات أخرى. فهو عبارة عن شبكة معقّدة من مختلف العلاقات بحكم انتمائه إلى حقول معرفية مختلفة، ممّا خلق اللبس في تحديد مفهومه، وأدّى إلى تعدّد التوجّهات النّظرية حوله.

* رولان بارث (1915-1980) فيلسوف فرنسي وناقد أدبي ومنظّر اجتماعي.

[1] لذّة النص، رولان بارث، ترجمة: محمد خير البقاعي، بيروت، لبنان، دط، 1988، ص93.

## المبحث الثاني: الخطاب الصوفي وسؤال الشعرية

### أولا: الخطاب الصوفي:

#### – مفهومه

إذا كان الخطاب بمفهوميه –اللغوي والاصطلاحي– على حدّ سواء قد شكّل منعطفا تاريخيا في الدراسات القديمة العربية والغربية بحكم اختلاف الآراء النقدية حوله، وتعدّد دلالاته ومفاهيمه، وتداخله وتزاحمه بمصطلحات أخرى،... كلّه من أجل مقاربة إشكالاته التواصلية بطريقة جليّة مثمرة، فإنّ الخطاب الصوفي قد شغل حيّزا هاما ضمن المساحة الواسعة للتراث الفكري العربي الإسلامي نظرا لتميّزه وحضوره، وامتداده في الزمن، حيث عرف انتشارا واسعا، وإقبالا كبيرا من طرف المريدين والسالكين، وإثارة واشمئزاز من طرف المعارضين والمناوئين.

إن الخطاب الصوفي هو كل تعبير كتابي أو شفهي أو إشاري تنتجه مجموعة من العلاقات الإيديولوجية والاجتماعية، يعكس مضمون التجربة الوجدانية التي يعيشها السالك في معراجه الروحي، بغية تحقيق الوصال الرباني، وسعيا لمعرفة الحقيقة الكامنة ولا شك أن الخطاب الصوفي من أعقد الخطابات إذ تغلب عليه النزعة السلوكية الأخلاقية، والنزعة الفلسفية الوجودية، فهو لا يقف عند كونه خطابا ملفوظا أو منطوقا، بل يتعدّاه إلى أن يكون سلوكا صوفيا، وتجربة عرفانية، بل ولغة إشارية رمزية.

والتجربة الصوفية تجربة ذاتية تأخذ معالمها من تجربة الصوفي وطبيعة مزاجه وأحواله النفسية "لأنّه يتكلّم حيث وقته، ويجيب من حيث حاله، ويشير من حيث وجده"[1]، ومن ثمّ كان الخطاب الصوفي خطابا زئبقيا تتغيّر دلالته المفهومية حسب كل صوفي وتجربته العرفانية المتجسدة في أحواله ومقاماته السلوكية. فهو خطاب مستقل في ذاته ولذاته، ب يرتبط بحالة معيّنة، يشعر بها الصوفي فقط وهو في مدارج الصعود إلى الله حبّا ومعرفة وفناء.

---

[1] اللمع، الطوسي، ص107.

وبذلك يأتي الخطاب الصوفي محايثا لتلك التجربة الباطنية الحيّة التي فعلا يصعب التعبير عنها بدقّة، متفجّرا بالدلالات، زاخرا بلمعاني الكامنة فاتحا المجال للقراءة والتأويل؛ إنه خطاب ديني، فلسفي، إنساني عالمي، ينبع من مشكاة الدين الإسلامي، ويدعو إلى تعاليمه، كما يؤكّد على مركزية الإنسان وقيمته المطلقة باعتباره أكمل الموجودات —منطلقا من فلسفة الحب والجمال المطلقين ويعني أن التجلي الإلهي للبشر لا يكون إلا في حبّ الله وفي جلال جماله. والحب هو أساس الجمال وجامع الأديان والملل والأجناس كما قال ابن عربي:

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنّى تَوَجَّـهَـت    رَكَائِبُهُ، فَالحُبُّ دِيـــنِي وَإِيمَانِي [1]

إنّ أهميّة الخطاب الصوفي تكمن في البحث في تلك العوالم الغيبية والماورائية مما جعل طابع التجريد والترميز والتلميح يغلب عليه فأصبح التعامل معه يحتاج إلى العديد من الآليات اللغوية والمعرفية لفتح أقفاله وفك ثغراته الحادّة، فهو يتميّز بـ:

## أ– التعبير الرمزي والكشف الذوقي:

إنّ الخطاب الصوفي —من حيث هو لغة مشفرة– خطاب إيحائي إشاري لا يتأتى لأيّ كان أن يفهم مراميه إلا من سلك مسلك التصوف وغاص في عالمه ذلك أنه لا يفصح عن دلالاته ومعانيه بل يحتجبها في خانة اللامنطوق ليفتح آفاقا ثرية في توظيف آلية التأويل والقراءة المضادة، فهل يمكن إذن أن نفهم خطابا صوفيا غامضا ألفاظه، شاذّة عن المألوف؟ وما السرّ الإعجازي الذي جعل من الخطاب الصوفي خطابا فاتن الجمال، فاحش البهاء؟ ثم لماذا تعتمد الصوفية على هذه اللغة المرموزة؟

لا شكّ أنّ الصوفية ابتدعوا ضروبا مميزة من التعابير والأساليب، وأشكال مختلفة من لقوالب اللغوية والمصطلحات الغريبة كست خطابهم الصوفي عباءات الغمامية والزئبقية ما جعله يتميز بخصوصية راسخة عند المسلمين ومرجعية روحية منحته شر الوجود والثبات

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص 62.

والخلود، لأنّه بحق يعتبر مرتكزا أساسيا في إمداد الشاعر العربي بقوة روحية رمزية تمكّنه من التعرّف على ما ورائه من افتراضات ومفاهيم، ومردّ هذا كلّه إلى دوافع ذاتية وموضوعية.

## أ- الدوافع الذاتية:

تكمن في التجربة الحية التي يصعب التعبير عنها بدقة، فيأتي الخطاب تجليا لتلك الحياة الداخلية والممارسة العرفانية الذوقية التي تقوم على معاناة متميزة وغير عادية، بل عسيرة كلّها غموض وإبهام وألغاز، حيث يحدّد الصوفي مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي تساعده وتهديد في سفره الوجداني وترحاله الروحاني ليعانق الحقيقة الأبدية، ويرتوي من منهل الإشراق الإلهي، وبهذا يحافظ على معانيه وإشاراته ويأخذ الخطاب سمة التمييز.

## ب- الدوافع الموضوعية:

وتتمثّل في عجز اللغة التقليدية عن احتواء المعاني الإيحائية والإشارية، وعن الإفصاح عن المكنون الصوفي مما يدفع الصوفي إلى خلق لغة خاصة مصطلحاتها الصوفية كلّها عبارة عن علامات سيميولوجية، وإشارات رمزية تعبّر عن أحوالهم ومقاماتهم ومواجيدهم الروحية، "إنها لطائف مودعة في إشارات لهم تخفى في العبارة من دقتها ولطافتها..."[1] وقول الصوفية خير دليل:

إِذَا أَهْلُ العِبَــارَةِ سَأَلُونَــا ... أَجَبْنَاهُم بِأَعْـلَامِ الإِشَــارَةِ
نُشِيرُ بِهَا فَنَجْعَلُهَا غُمُوضًــا ... تَقْصُرُ عَنْهُ تَرْجَمَــةُ العِبَــارَةِ
وَنَشْهَدُهَا وَتُشْهِدُنَا سُــرُورًا ... لَهُ فِي كُلِّ جَــارِحَــة إِثَــارَةِ
تَرَى الأَقْوَالَ فِي الأَحْوَالِ أَسْرَى ... كَأَسِيرِ العَارِفِينَ ذَوِي الخَسَارَةِ[2]

لا شكّ إذن أنّ المكوّن الأساسي للتعبير الصوفي إنّما هو الرّمز والإشارة، ذلك أن اللغة العادية والصورة المباشرة عاجزان عن نقل التجربة الصوفية التي تحمل معاناة متميّزة

[1] اللمع، الطوسي، ص32.

[2] التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص61.

بصورها الغامضة، ومعانيها الانزياحية، ومصطلحاتها الخاصة، وهذا ما دفع المتصوفة إلى خلق لغة مشفرة تحجب أسرارهم، وتوافق اتجاههم التعبيري الرمزي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بعالمهم الروحي الباطني فغذت الكتابة الصوفية "هاجسا يعبّر المتصوف من خلاله عن توتره، وقلقه، ويريد من خلال هذه اللغة أن ينفذ إلى ما وراء المألوف والمعتاد، إنّه ينطلق من الحياة، ولكن ليس للعودة إليها، وإنما للاندفاع نحو المطلق والدائم والمدهش"[1]؛ حيث يلجأ الصوفي في تجربته الحية والباحثة دوما عن الحقيقة والمقدس إلى التعبير عن طريق الرمز، لأن اللغة المعيارية قاصرة عن احتوائها وتصوير أحوالها ومقاماتها الذوقية، ثمّ أنّ الصوفي يتجاوز بالرمز حدود العقل ليخترق ما وراء الواقع حيث تجمع الأضداد، وتتكشف الحقائق الإلهية، وتتحقق المعرفة الصوفية، ويذكر نيكلسون "أنّ الصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزي لأنهم لم يجدوا طريق آخر ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية"[2]، فالرموز عندهم قناع يسترون به أسرارهم ولطائفهم ووسيلة للتعبير عن المعاني الروحية العميقة التي لا يمن أن يفهمها العامة...

وتتميّز التجربة الصوفية بأنها تجربة وجدانية يتّحد فيها الصوفي بخالقه اتحادا شهوديا حيث يحدث التواصل الدائم بين الأنا والوجود، ويتحقق ذوبان الذات والموضوع، فتتجلى الأسرار الإلهية، التي لا توهب لأحد غير العارفين والسالكين، والتي لا يمكن الإفصاح عنها كما قال الكلاباذي (ت380هـ) "ومشاهدات القلوب، ومكاشفات الأسرار لا يمكن التعبير عنها على التحقيق، بل تعلم بالمنازلات والمواجيد ولا يعرفها إلاّ من نازل تلك الأحوال، وحلّ تلك المقامات"[3].

فكان الرمز ملجأ الصوفية لصون الأسرار وكتم الحقائق وكانت علاقتهم به علاقة وشيجة حميمة لا غنى عنها، وأصبح الخطاب الصوفي خطابا إشاريا رمزيا انزياحيا يتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي الذي يتحمله اللّفظ بالتفسير والتأويل.

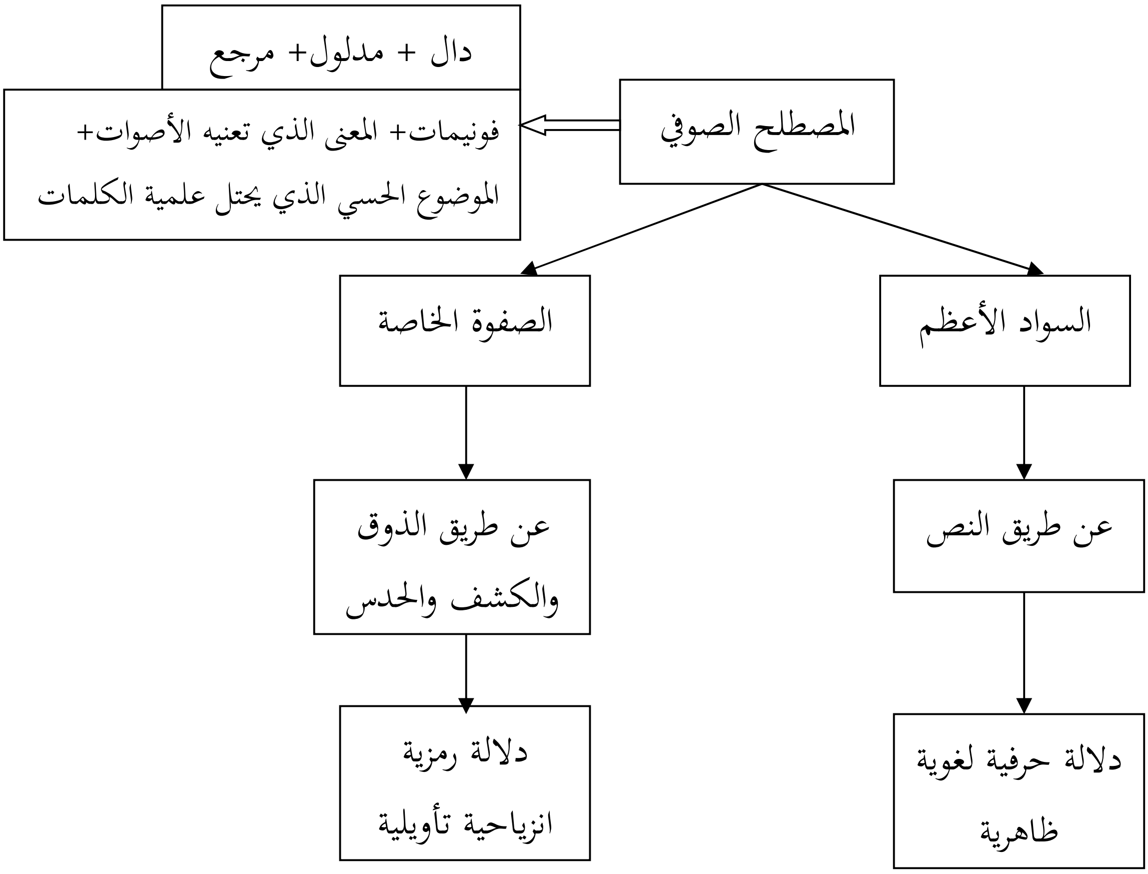
---

[1] اللغة الصوفية، حميدي خميس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، العدد 10، ص32.

[2] الصوفية في الإسلام، نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبة، ص102.

[3] التعرف على مذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص59.

ولكن الرمز يعتمد في ظهوره على الحدس، كما يقوم الحدس في مساعدة الرمز على كشف خفايا النفس، وفك أسرار الكون ولطائفه لذلك نجد للصوفي معجما خاصا به ومصطلحاته لها ظاهر خاص بعامة الناس، وباطن لا يدرك إلا بالكشف والذوق والحدس والقلب ويعرفه أهل الوجد والعرفان من أجل الوصول إلى الحقيقة الربانية، وهذا المخطط يشير إلى وجهي المصطلح الوفي ودلالته:




إنّ الخطاب الصوفي لا يقوم على مبدأ العقل والاستدلال، وإنما يعتمد على الإلهام الحدس والذوق ومحلّها القلب باعتباره الأداة التي تحصل بها المعرفة بالله، والأسرار الإلهية، لأنه يعالج مسائل يستعصي على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها... فيخاطب أصحاب الذوق والمواجيد لا أصحاب الفكر والنظر"[1].

إذن عن طريق الكشف والإلهام وليس الفكر يصل الصوفي إلى المعرفة اليقينية التي هي أداء روحي ينتظم داخل إطار تجربة روحية تتجاوز عالم الحس والعقل وصولا إلى اتصال

[1] فصوص الحكم، ابن عربي، ج1، ص9، 10.

النّفس بمحبوبها، "فإنّ المعرفة الصوفية نور يقذف به الله في قلب من أحبّه، أو هي إشراق الجانب الإلهي في قلب الصوفي عن طريق الكشف"[1].

هي علوم وهبية كشفية تتلقاها نخبة صوفية أحبّ وأقرب إلى الله، ويشترط فيها الصفاء الروحي وحضور القلب الذي يواكب التجليات، ويستقبل الواردات الإلهية، ويتقلّب بحسب الحال وخلوّه من كلّ ما يشغله عن عبادة الله، لأنّه محل المجاهدة، وموطن الأسرار والمعارف والإشراقات الربانية يقول الله تعالى: ﴿وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنة﴾[2] فالآية الكريمة توحي بتلك النفحات الربانية، والمواهب القدسية التي يأخذها العارف بالقلب والكشف الذوقي، وهما أتمّ المعارف وأصدق المصادر يقول عزّ وجلّ كذلك: ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾[3]، إن العمى الضار هو عمى القلب وليس عمى البصر لأنه عمي عن الفهم، وقبول الحق، ويوضح سبحانه وتعالى موضع القلب (في الصدور) تأكيدا للكلام. لذلك كان القلب عند المتصوفة أرفع من العقل، وأقوى جهاز لإدراك الحقائق الإلهية، وتلقي العلوم الوهبية اللدنية قال تعالى: ﴿ وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا﴾[4].

وإنّ هذه العلوم الذوقية أو علوم المكاشفة –كما يسميها البعض- لا تتأتى إلا لأصحاب الذوق والأحوال، وليس الفكر والاستدلال، وتكون نتيجة المجاهدة، والاستغراق في العبادة، وسلامة القلب من الشوائب: "فالتصوف الذي يعتمد على القلب في إدراكه للحقائق الإلهية بالذوق والكشف دون البرهان العقلي، هو الذي يوصلنا إلى المعرفة اليقينية والسعادة الحقيقية..."[5] هكذا يصرّح الغزالي.

في معرفة الحق والحقيقة الكاملة فهو الذي يقوّم حقائق الأشياء "فمن ذاق عرف" كما يعتمد الكشف أو "الحدس الكشفي" كمنهج للوصول إلى اليقين المطلق، ويرتبط كلّ

---

[1] نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، د. أحمد عبد المهيمن، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص135.

[2] سورة لقمان، الآية 20.

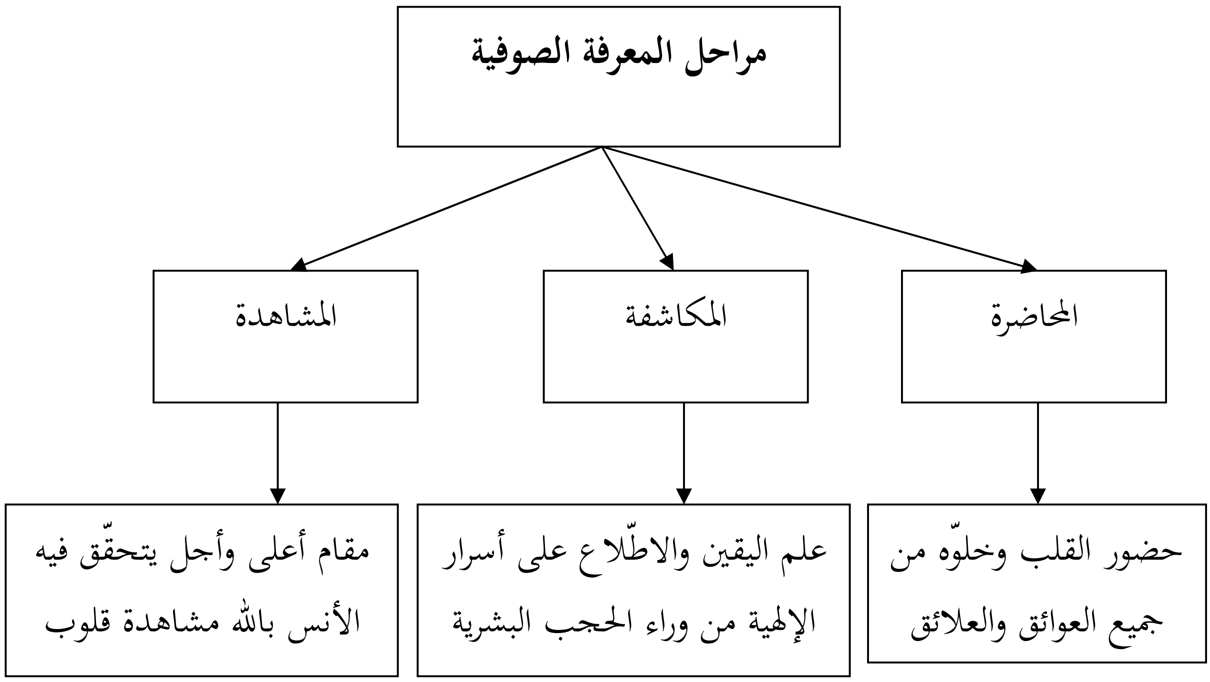
[3] سورة الحج، الآية 46.

[4] سورة الكهف، الآية 65.

[5] إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، ج3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، 1982، ص25.

هذا بالذات طبعا دون العقل، على الرغم من أنّه لا يمكن إنكار أفضلية وأحقية العقل فبه يفهم النص، وبه اختار الله الإنسان وميّزه على باقي المخلوقات.

والحقيقة أن مسلك المعرفة الصوفية مسلك صعب، شاق وشائك لا يمكن أن يصل السالك إلى تذوّق السّعادة الأبدية، والارتشاف من نبع الإشراق الإلهي إلاّ بعد مكابدة ومعاناة داخلية تتمّ عبر ثلاثة مراحل: المحاضرة، المكاشفة والمشاهدة (يوضّحها الشكل الآتي):



## ب- الجمع بين الظاهر والباطن:

قبل أن نتحدث عن هذه الضدّية (الظاهر والباطن) في الخطاب الصوفي، لا بدّ أن نشير إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلّ من اللّفظين بإيجاز.

### - الظاهر لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب وتاج العروس[1]، وجلّ المعاجم العربية أن: الظاهر: خلاف الباطن، ظهر، يظهر ظهورا، فهو ظاهر وظهير وظَهَرَ الشيء بالفتح: تبيّن، والظّهور: بُدُوّ الشيء الخفيّ.

وفلان ظاهر على فلان: أي غالب عليه يقول قوله تعالى: ﴿فَأَصْبَحُوا ظَاهِرِينَ﴾[2]، أي غالبين عاليين، ويقول -عز وجل- في سورة الحديد: ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآَخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[3] "ولفظ القرآن ظهره، والبطن تأويله معناه"[4].

والظاهر يعني الجليّ، والبارز والواضح، والمكشوف والمعروف.

أمّا اصطلاحا فالظاهر هو ما احتمل معنيين هو في أحدهما أظهر "وهو اللفظ الذي يفيد معنى مع احتمال غيره لكنّه ضعيف"[5]، أو هو ما احتمل معنيين وأريد الراجح منهما "وهو القويّ -ظاهرا كالأسد، فإنّه ظاهر في الحيوان المفترس، ويحتمل أن يراد به الرجل الشجاع مجازا لكنه احتمال ضعيف"[6].

وجاء في كتاب العدّة للقاضي أبي يعلى (ت380هـ) أن "الظاهر: يحتمل معنيين إلا أن أحدهما أظهر وأحق باللفظ من الآخر، فيجب حمله على أظهرهما، ولا يجوز صرفه عنه

---

[1] لسان العرب مادّة "ظهر" ج4، ص523/ 527...، وتاج العروس، ج12، ص481-483.

[2] سورة الصف، الآية 14.

[3] سورة الحديد، الآية 3.

[4] لسان العرب، ماد "ظهر، ج4، ص526.

[5] شرح الكوكب المنير، محمد بن أحمد بن علي الفتوحي المعروف بابن النجار الحنبلي، تحقيق: د. محمد الزحيلي ود. نزيه حماد، مكتبة العيديان، السعودية، دط، دت، ص459.

[6] المرجع نفسه، ص460.

إلاّ بما هو أقوى منه مثل قوله تعالى: ﴿وَآتُوهُمْ مِنْ مَالِ اللَّهِ الَّذِي آتَاكُمْ﴾[1] فإنه يحتمل الندب إلاّ أنّ ظاهره الوجوب، لأنّه أمر، وظاهر الأمر الوجوب فسمي ظاهرا لذلك"[2].

يختلف طبعا الظاهر عن النص الذي يحتمل معنى واحدا، وعن المحمل الذي يدل بنفسه على معنى، ولا رجحان له في أحد المعنيين.

### – الباطن لغة واصطلاحا:

تتّفق كل معاجم اللغة العربية على أنّ الباطن ضدّ الظاهر والبطن من الإنسان، وسائر الحيوان معروف خلاف الظّهر والبطن من كل شيء: جوفه، والجمع بواطن، ولكلّ آية ظهر وبطن.

أراد بالظهر ما ظهر بيانه، وبالبطن ما احتيج إلى تفسيره.

وبواطن الأرض: أعماقها، وباطن الإنسان: سريرته ودخيله وبواطن الأمر: خفاياه، وجوهه غير الظاهرة، والباطن: اسم من أسماء الله الحسنى، ومعناه أنّه علِم السّرائر والخفيّات، وقيل الباطن: هو المحتجب عن أبصار الخلائق وأوهامهم فلا يدركه بصر، ولا يُحيط به وهم[3]. وقوله تعالى ﴿وَذَرُوا ظَاهِرَ الإِثْمِ وَبَاطِنَهُ إِنَّ الَّذِينَ يَكْسِبُونَ الْإِثْمَ سَيُجْزَوْنَ بِمَا كَانُوا يَقْتَرِفُونَ﴾[4] فالظاهر ما تدركه الحاسة، والباطن ما يخفى عنها وتقول العرب: هذا ظهر السّماء، وهذا بطن السّماء لظاهرها الذي تراه[5] ولا يختلف المعنى اللغوي للباطن عن المعنى الاصطلاحي فهو الأمر، الخفي ووجهه غير الظاهر، والله الباطن للعالم بحقيقة (الأمور والأشياء) والباطن إشارة إلى المعرفة الحقيقية التي تتوق إليها الصوفية لذلك فقد شكّلت هذه

---

[1] سورة النور، الآية 33.

[2] العدّة في أصول الفقه، القاضي أبي يعلى محمد بن الحسن الفراء البغدادي الحنبلي (380هـ-458م)، تحقيق: د. أحمد بن علي سير المباركي، ج1، المملكة العربية السعودية، ط3، 1414هـ/ 1993، ص141.

[3] ينظر، لسان العرب، مادة "بطن"، ج13، ص54، 55 وينظر تاج العروس، ج34، ص260، 261.

[4] سورة الأنعام، الآية 120.

[5] لسان العرب، مادة "بطن"، ج13، ص55.

الثنائية (الظاهر والباطن) قيمة وأهمية كبيرة في الفكر الصوفي، فهي أساس البناء اللغوي عند الصوفية وهي سبب في غموض الخطاب الصوفي، وفي إشارية اللغة ورمزيتها.

إنّ الظّاهر عند الصوفية يعكس الباطن، أو هو صورة له: "الظهور مرآة البطون، والبطون مرآة الظهور، وما كان بينهما فهو مرآة لهما جمعاً وتفصيلا"[1].

ويرادف الظاهر الشريعة كما يرادف الباطن الحقيقة، ويهتم الظاهر بمعاني الألفاظ دلالاتها اللغوية، أي بالمعنى، ويراعي الباطن ما وراء المعنى (أي معنى المعنى)، فهما إذن مترادفان لا متناقضان، ويستحيل الفصل بينهما في فهم القرآن الكريم، والكشف عن كنهه وأسراره، والعالم الحق هو الذي يستطيع أن يجمع بين هذه الضدّية، فهي صفة إلهية – حسب ابن عربي– يسعى الصوفي إلى تمثيلها[2].

والقرآن الكريم حافل بهذين اللفظين المتتابعين والمتلازمين دوما جاء في قوله تعالى: ﴿فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾[3]، وقوله كذلك: ﴿وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ﴾[4].

وقوله أيضا: ﴿وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً﴾[5]، كلّها تدلّ على أنّ لكلّ شيء ظاهر وباطن، والظاهر، والشريعة يهتم بالجانب الخَلقي، والباطن أو الحقيقة يهتم بالجانب الخُلقي "والخطاب الإلهي للبشر بما يتضمنه من شرائع وأحكام، لا يخاطب الظاهر دون الباطن من الإنسان، ولا يمكن تصوّر أنّ المطلوب مجرّد الأداء الشكلي للشعائر والأحكام دون أن ينعكس هذا الأداء على "الباطن" الروحي، فتكتمل الدائرة التي تصل الظاهر والباطن وتصل الإنسان بالوجود..."[6].

[1] التصوّف الإسلامي من الرّمز إلى العرفان، د. محمد بن بريكة، دار المتون للنشر والطباعة، الجزائر،ط1، 2006، ص65.

[2] ينظر، الفتوحات المكية، ابن عربي، ج5، ص277.

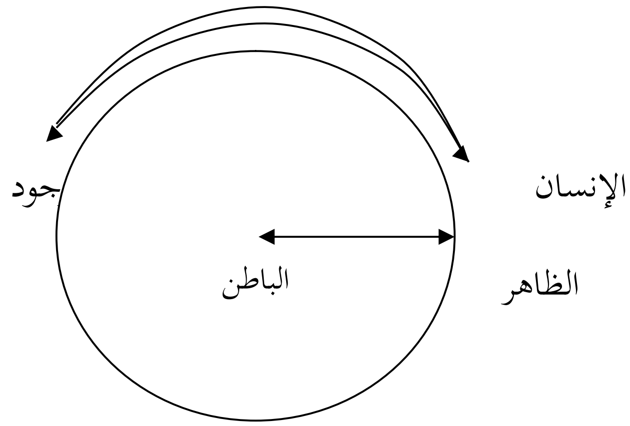
[3] سورة الحديد، الآية 13.

[4] سورة الأنعام، الآية 151.

[5] سورة لقمان، الآية 20.

[6] هكذا تكلّم ابن عربي، نصر حامد، ص215.

لا شكّ أنّ الظاهر الباطن وجهان لعملة واحدة ومستمدّان من حقيقة إلهية واحدة، بل إنّ ابن عربي يتمثّل الوجود في شكل هندسي: الدائرة: محيطها الظاهر، ومركزها الباطن وكلّ ظاهر في الوجود يدرك باطنه[1].




وإذا كان معنى الظاهر هو المتجلّي والبارز والغالب والمهيمن والمسيطر فإنّ الباطن هو الخفي المستتر الذي يحتجب عن الخلق، والله سبحانه وتعالى ظاهر بآياته وأنواره وباطن بأسمائه وصفاته وأسراره، وجعل للوجود ظاهر وباطن، وللإنسان ظاهر وباطن، بل لكلّ مخلوق ظاهر وباطن، فالعلاقة بينهما قائمة لا محالة، ومتى انسجما الظاهر والباطن وتناسقا نتج الجمال أو الجمال الحقيقي.

وهذه الثنائية اللغوية يقابلها في الخطاب الصوفيّ "العبارة والإشارة، فالظاهر هو العبارة الصريحة، أو الكلام المباشر الذي عجز عن نقل التجربة الصوفية، والإفصاح عن أسرارها وخباياها والباطن هو الإشارة والإيماء والرمز والإيحاء "هو المستوى الأعمق، مستوى اللغة الإلهية المشار إليه بطريقة لا تنكشف إلاّ لصاحب التجربة الصوفيّة"[2].

ومن الأكيد أن بلاغة الخطاب الصوفي تضع مقومات جمالها من خلال الجمع بين هذه الضديّة، فالعبارة والإشارة معا هما ستر اللغة الصوفية والإبداع الصوفي المتصل بجوهر الوجود.

---

[1] ينظر، هكذا تكلّم ابن عربي، نصر حامد، ص216.

[2] المرجع نفسه، ص90.

## ثانيا: بين الشعرية والخطاب الصوفي:

لا شكّ أنّ العلاقة بين التصوّف والأدب بشقّيه –النثر والشعر– علاقة قويّة متميّزة، ذلك أنهما ينطلقان من منطلق واحد ويشتركان في هدف واحد، كلاهما مجاهدة باطنية، وسعي إلى خرق الحجب بحثا عن المجهول، ووصولا إلى العالم النثري.

فالصوفي يعيش تجربة وجدانية عرفانية، مفعمة بالطقوس الروحانية، والهواجس النفسية تروم الخوض في حقائق الذات والكشف عن المطلق اللامتناهي، والشاعر يملؤه القلق وتعمّه الحيرة، فيجمع في ذاته بين حال الصوفي، وحالته الشعورية أو حياته النفسية والوجدانية، وكلّ من الشعرية والصوفية ينشدان الغاية الجمالية، ويسعيان إلى تجاوز الواقع.

ويلتقي الشعر بالتصوف في الغموض، وفي خلق لغة شعرية تتجافى عن الكلام العادي، حيث يكون الرمز والإيحاء فيها بديلا عن الخطاب المألوف المباشر، لغة تعبّر عن تجاربهم ومواجيدهم، وتعبّر عن حالة التأمل والانقداح الشعري، وحال الفناء والتلقي الصوفي، فاللحظة ذاتها، والقلب عينه، فهذا محل الفيض الشعري والإبداع، وذلك محلّ الإلهام واللطائف...

ولكن كان للشعر الصوفي بعض الخصوصية، وأخذت لغته طابع الفرادة والتميّز، ولعلّ هذا "ما خوّل للخطاب الصوفي أن ينجز شفرة لغوية جديدة تناور من زاوية مختلفة ضمن حلقة التواصل الأدبي"[1].

فالخطاب الصوفي لا يحقّق وجوده إلا باللغة التي تمنحه سرّ ثباته، وشرعية بقائه، بل تضمن له حضوره داخل حدود الأدب وفنونه، وتفتح له باب التأويل، لأنه خطاب يجمع بين ظاهر الكلام وباطنه، فتتعدّد الدلالة ويتّسع المعنى وأنّ هذه اللّغة الصوفيّة حسب أدونيس "هي –تحديدا– لغة شعرية، وأنّ شعرية هذه اللغة تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو

[1] مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض، هواري بلقندوز، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ع6، 2006، ص17.

رمز كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر... فالأشياء في الرؤية الصوفية متماهية متباينة، مؤتلفة، مختلفة"[1].

وهذه اللغة التي قوامها الرمز والإشارة هي وحدها التي يمكن أن تترجم الحالة الصوفية، وتنقل الحوار المباشر بين الأنا والأنت (بين الإنسان والله)[2]... ولكن هيهات أن يدرك المعنى بكل سهولة وبساطة، فما يقوله ابن عربي في هذه الأبيات يدلّ بالتأكيد على توجه الصوفي نحو الغيب، ومعانقة العالم الروحي.

إِنَّ لِي مَعْنًى أَعِيشُ بِـهِ     هُوَ مِنِّي مثلُ نَـــا أَنَـــا

فَيَقُولُ الشَّرْعُ أَنْتَ هُنَا     وَيَقُولُ الكَشْفُ لَسْتَ هُنَا

كُلُّ مَنْ تَعْدُوهُ حِكْمَتُهُ     فَهُوَ فِي نَعَمِي بِهَـا وَهُنَـــا

وَجَمِيعُ الخَلْقِ لَيْسَ لَهُمْ     مِنْ غِذَاءٍ غَيْرِهِـــمْ فَبِنَـــا

فَبِنَا كَانَتْ عَوَارِضُنَـــا     وَبِهِ كُنَّـــا لَـهُ سَكَنَـــا[3]

هو سرّ اللغة الصوفية إذن، الجمع بين الظاهر والباطن في المعنى، والانحراف والعدول عما هو مصطلح عليه لتُؤسس "لبنية تنبذ المألوف والمعتاد لترسم شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة، والمتقابلة، والمتعارضة لتقترب من المفارقة التي تؤسس لخطاب جمالي قائم على التشكيل في إطار طرائف التعبير المماثلة والمفارقة"[4].

فيسعى الصوفي دوما إلى العبث بالنظام اللغوي، والرّقص على حبل الكلمات، فيكسر الجمود والتكرار، ويتخطى النمطية والرقابة ليخترق أفقا مغايرا تتفتح فيه المعاني، وتتفجّر فيه الدلالات فتنتقل من الأحادية إلى التعدّدية، وفي الظّاهر والمحدّد، إلى المطلق

---

[1] الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط3، 1991، ص23.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص116.

[3] ديوان ابن عربي، ص245.

[4] في الرواية والقصة والمسرح –قراءة في المكونات الفنية والجمالية السرية–، محمد تحريشي، دار دحلب، الجزائر، دت، ص138.

واللامتناهي بل إلى ما هو جمالي ومدهش وغير عادي، والحق أن الشعرية في الخطاب الصوفي كان لها بعض الخصوصية والتميّز من خلال الأبعاد الرمزية، والحمولات الدلالية المتشبّعة بالحلم والسحر والحدس والرؤيا والإلهام والكشف والشطح... ما منح للخطاب شعرية وجمالية تبثان المتعة واللّذة في النص وفي المتلقّي معا.

ومن هنا، فإن القارئ للخطاب الصوفي يصطدم بما يحيط به من غموض والتباس لا حدّ له يجعله عصيّا على الفهم، بعيدا عن الواقع يربكه، ويثير قلقه، وحيرته، فتتزاحم بداخله الرؤى والأفكار، ويحاول جاهدا فكّ الشفرات وفتح الأقفال وكشف الخبايا لفهم الباطن، وتجلية الحقيقة، مستشعرا مع ذلك التدفق الانزياحي والوهج الشعري متعة القراءة وسحر اللغة الفريدة، ومتأثّرا بذلك الهيام الروحي والعالم السّري وعندما يصبح الخطاب الصوفي هيكلا رمزيا، ويكون الخيال مفتاح الرموز والألغاز (Decodeur)، لأنّه أعم قوة منها الله للإنسان —حسب الصوفية- فهو يتجاوز الفعل ويسمو علمه، بل يعتلي درجة وجودية، أو هو عين الكمال كما قال ابن عربي في فتوحاته.

لَوْلَا الخَيَالُ لَكُنَّا اليَوْمَ فِي عَدَمٍ        وَلَا انْقَضَى غَرَضٌ فِينَا وَلَا وَطَرُ[1]

فإنه يصير خطابا إبداعيا أدبيا جماليا، شعريته تكمن في تناقضه، وانزياح لغته، وفي العلائق الخفيّة، والإشارات والرموز والخيال إذ "سرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ الكلام لك نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد"[2].

إن الإقرار بشعرية اللغة الصوفية وجماليتها هو ما يجعل الخطاب الصوفي يتميّز عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، وينفرد بمحاكاته للتجربة الإنسانية وقراءته للذات والكشف عن حقيقة صراعها مع الوجود والمطلق، فاتحا مسارا رؤيويا مغايرا وأفقا تعبيريا جديدا، هذا وأكثر من ذلك يحمله الخطاب الصوفي الأكبري، الخطاب الذي يتحول إلى شيء شبيه بالوحي، بوصفه خطابا مشفّرا منفتحا على المعنى الباطني للوجود كلّه ما يجعل قراءته مفتوحة على احتمالات تأويلية شيء.

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص304.

[2] الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، دط، 1985، ص78.

ولا شكّ أنّ نزوع الخطاب الصوفي الأكبري نحو التميّز والتفرّد في بنائه وتشكيلته يعود إلى حصيلته اللغوية المتميّزة، وإلى إيديولوجيته وتجربته الصوفية الباطنية "لأنّ التجربة صوفيّة هي تجربة في الكتابة، إنها نظرة أفصح عنها بالشعر وزنا ونثرا، أو بلغة شعرية، إضافة إلى لغة البحث النظري، والشرح، وهي في ذلك على صعيد الكتابة، حركة إبداعية وسّعت حدود الشعر..."[1].

والمتأمّل في الخطاب الشعري عند ابن عربي وبخاصة في ديوانه "ترجمان الأشواق" يهتدي إلى أنّه خطاب اللحظة أو الموقف لأن الشيخ الأكبر يعتمد في إنتاجه على الموقف ة التي يمرّ بها روحيا لا جسديا، فهو غير قادر على إعادة نفسه وحالته إلى تلك اللحظة الأولى، "فلكل مقام مقال" كما أنَ العلاقة التي تكون بين الصوفي وبين الله في خلوته ومناجاته علاقة خاصة تجسدها تجربة حيّة تخلق فضاء مطلقا يتجاوز حدود العالم المادي ليخترق مراكز العالم الروحية عن طريق الذوق والكشف الباطني وبلغة عصيّة إيمائية مشحونة بدلالات رمزية تنساق مع غموض النفس ومكابدتها ووجهها الذاتي، وتسعى إلى الجمع بين النقيضين (الموت، الحياة، الليل، النهار، السكر، الصحو، البقاء، الفناء، القبض والبسط...) أو التأليف بين العالم المرئي والعالم غير المرئي حيث يتحقق هدف شعرية الخطاب، وجمالية الكتابة الصوفية عند ابن عربي التي طالما طبعت شعره بطابعها، وجعلته يتصدر مكان الذروة بين شعراء الصوفية.

وهذا ما يثير فينا البحث أكثر عن مضامين الخطاب الصوفي في "ترجمان الأشواق" بالتحديد.

[1] الصوفية والسوريالية، أدونيس، ص22.

## ثالثا: مقومات الشعرية الصوفية في ترجمان الأشواق:

يمثّل ديوان "ترجمان الأشواق" رائعة من روائع الشيخ محي الدين بن عربي فهو نموذج حيّ لشاعريته الوجدانية الصادقة، وشعرية وجمالية خطابه العرفاني الروحي، خصّصه لمدح وغزل "النّظام" أو "قرّة العين" —كما تلقّب- بنت الشيخ أبي شجاع بن رستم الأصفهاني التي عرفها في مكة سنة 598هـ[1] عندما قدّم إليها لأوّل مرّة، ثمّ ما لبث أن شرح هذا الديوان بعد الضجّة التي أثارها فقهاء الشام في كتاب عنونه بـ"ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق" وذكر أنّ كلّ ما جاء في الديوان من أسماء وغزل ونسيب ومديح إنما هو إشارة إلى معان إلهية ولطائف روحانية متعالية يقول: "ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، ويعلمها رضي الله عنها بما إليه أشير، ولا ينبؤك مثل خبير، والله يعصم قارئ هذا الديوان من سبق خاطره إلى ما لا يليق بالنّفوس الأبيّة والهمم العليّة المتعلّقة بالأمور السماوية..."[2].

وهو مع هذا التبرير في ذات المقدّمة يصرّح بأنّه كان حبّا متّقدا بين ضلوعه، فنظّم هذه الأشعار شوقا وحنينا إلى "النظام" ناة التي هام بها الشيخ ووله بجمالها ورقّتها وأخلاقها الكريمة.

وهذا الجمع بين الإقرار بحبّ "النظام" والتغزّل بجمالها، وبين الإشارة والإيماء للواردات الإلهية، والتنزلات الروحية هو محور البحث عن مضمون الشعرية الصوفية في هذا الأثر الشعري الرائع والتي يمكن أن نبيّنها من خلال تيمة أساسية تتوزّع على محورين أو قطبين ثانويين:

الرؤيا الشعرية ← الحضور الأنثوي والحب الإلهي

↙ المصطلح العرفاني بين العدول والتأويل

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

## – الرؤيا الشعرية في "ترجمان الأشواق":

يحمل الخطاب الشعري في "ترجمان الأشواق" في مضمره رؤى الشاعر ومواقفه العرفانية، فهو لا يكتب ليعبّر عن ما يعيشه فحسب، إنّما لأنّ الكتابة عنصرا أساسيا من عناصر تجربته أو تجربة الفناء، فهو دائما ينحاز إلى كل ما هو روحي مثالي مطلق، راغبا في الكشف عن سرّ الباطنية من خلال رحلته الإبداعية المليئة بالتلويحات والرموز التي أخذت أبعادا دلالية روحية وذوقية متعالية، وجسدت قيمة أساسية انبنى عليها مذهب الشيخ بل اتخذها عقيدة، وهي قيمة الحب، الحب المقدّس والحبّ الأعظم والحب الإلهي الذي كان للأنثى حظ في الرمز إليه.

وقبل الحديث عن شعر الرؤيا والتمثيل له لا بأس أن نقدّم تعريفا لغويا وآخر اصطلاحيا لمصطلح الرؤيا.

## – الرؤيا لغة واصطلاحا:

**الرؤيا**: ما رأيته في منامك، والجمع (رؤى)، ورأيت عنك رؤى حسنة، حَلَمَتْها.... وأرْأَى الرّجل إذا كثرت رؤاه[1]، ويقال: رأيته بعيني رؤية، ورأيته في المنام رؤيا، ورأيته رؤى العين[2]. والرؤية بمعنى الرؤية، إلاّ أنّها مختصة بما كان منها في المنام دون اليقظة[3].

وقد وردت "الرؤيا" في القرآن الكريم أربعة عشر مرّة بمشتقاتها المختلفة منها قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾[4].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة "رأي"، ج14، ص297.

[2] أساس البلاغة، الزمخشري، ص149.

[3] الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود، تحقيق عبد الرازق المهدي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ج2، ط1، 1997، ص303.

[4] سورة يوسف، الآية 43.

وقوله تعالى: ﴿فَلَمَّا رَآَهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ﴾[1]، وقوله عزّ وجل: ﴿وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ﴾[2].

أمّا الرؤيا في الشعر فهي نفاذ الشاعر ببصيرته الحادّة، وإدراك المرئي، ويرى أدونيس: "أن الرؤيا في دلالتها الأصلية وسيلة الكشف عن الغياب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث ذلك في حالة النوم، قسمي الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة، وعندها يكون الاستغراق في الذات، ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"[3] أو "هي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها"[4].

وعند الصوفية: الرؤيا الصادقة أول طريق لكشف الغيب، وقد بدأ الرسول محمد صلى الله عليه وسلم نبوّته بالرؤيا الصادقة،يقول ابن عربي: "وإنما بدأ الوحي بالرؤيا دون الحس، لأن المعاني المعقولة أقرب إلى الخيال منها إلى الحس طرف أدنى والمعنى طرف أعلى، ولطف، والخيال بينهما، والوحي معنى، فإذا أراد المعنى أن ينزل إلى الحس، فلا بدّ أن يعبر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحسّ، والخيال من حقيقته أن يصوّر كلّ ما حصل عنده في صُور المحسوس، لا بدّ من ذلك، فإن كان ورود ذلك الوحي الإلهي في حال النوم سمي رؤيا، وإن كان في حال اليقظة، سمي تخيّلا"[5].

والرؤيا والحلم سيان، وهو ما يراه النائم في النوم، لكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والحسن، وغلب الحلم على ما يراه من الشر والسيئ، والرؤيا من الله، والحلم من الشيطان، هي بشرى وكرامة، وإلهام يتلقاه العبد من ربّه، فتنفتح أبواب الخير أمامه.

---

[1] سورة القصص، الآية 31.

[2] سورة الإسراء، الآية 60.

[3] زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص166.

[4] المرجع نفسه، ص9.

[5] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص375-376.

ويقول ابن عربي في فتوحاته:

خَاطَبَنِي الحَقُّ فِي مَنَامِي وَلَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ كَلاَمِي

وَقْتًا أُنَادِيكَ فِي عِبَادِي وَقْتًا أُنَاجِيكَ فِي مَقَامِي[1]

يبدو جليّا أن محي الدين ابن عربي كان رجل مشاهد، مشاهد توالى ولا تتوقّف، وإنّ كل ما يتلقاه كان فتح يفتح الله به عليه، والشعر عنده يأخذ سمة الكرامة، بل مصدر الكتابة عنده إلهي، والمتأمل في خطابه يدرك جيّدا "أنّ المعرفة إنّما تسقى عن طريق الرؤية"[2]، ورؤية الشيخ تختلف عن سابقيه، رؤية جديدة ومتحرّرة من أغلال الماضي والسابق، تستبعد منطقية العلاقات بين الأشياء لتحلّ محلّها الوشائج الخفيّة والرموز والإشارات؛ والخيال، وتسعى إلى التغيير والتدمير وإعادة الخلق خلق عالمها الخاص بلغة عصية تجتاز السائد والمألوف وترفض البوح والتصريح، وتجعل القراءة منفتحة على الاحتمال والتأويل.

وتتجلّى رؤيا ابن عربي بشكل واسع وعميق في كتاباته وبالأخص في موسوعته الضخمة "الفتوحات المكيّة"، ولكن هذا لا يمنح من رصد رؤيته الشعرية المتحرّرة في ديوانه "ترجمان الأشواق" أو كما أحبّ أن أسمّيه "ترجمان الهوى والأهواء"، والذي يمثل بحق إضافة شعرية جادّة، متغيّرة ومتحوّلة عن الشّعر التقليدي تكتسب وشاح الرمز والخيال والسحر، وتجمع بين النقيضين (الاتصال والانفصال، الموت، الحياة، البقاء، والفناء، الظاهر والباطن...) حيث "أنّ الشيء لا يفصح عن ذاته إلاّ في نقيضه، الموت في الحياة، والحياة في الموت، النهار في الليل، والليل في النهار... وهكذا تتلاقى الأطراف في وحدة تامّة، الحقيقة والخيال، الوضوح والغموض، الداخل والخارج"[3].

وديوان "ترجمان الأشواق" يجمع بين ثنائية الظاهر والباطن، فالظاهر غزله وحبّه للنّظام والشوق إليها، وباطنه تمجيد الذات الإلهية والجمال المثالي. وفي قلب هذا التضاد

---

[1] الفتوحات المكية، ابن عربي، ج2، ص336.

[2] فصوص الحكم، ابن عربي، ج1 ص10.

[3] الصوفية والسوريالية، أدونيس، ص140.

الجميل يمكن أن نقف عند رؤية محي الدين بن عربي للمرأة التي احتضنت الألوهية وجمعت في أنوثتها كل قيم الحبّ والجمال والكمال.

## أ- الحضور الأنثوي والحب الإلهي:

إذا كانت المرأة في التصور الفقهي والشعري الماضوي "مجرّد جسد يخضع لمنطلق الرغبة والمتعة الجنسية"[1]، كونها منبع الإثارة الغرائز والافتتان بجمال أنوثتها (قوامها، وشعرها، وخصرها، وثغرها) فإنها في النص الصوفي، وبالأخص في "ترجمان الأشواق" عند ابن عربي تأخذ بعدا دينيا ومنحى روحيا، فهي مبدأ الحياة الإنسانية تجمع بين قوانينها ونواميسها، وإذ تمثل المرأة النموذج، والأنوثة الأسرة فهي التجلّي الأكمل للجمال الإلهي، والمظهر الأسمى للحب الأبدي، خلقها الله روحا لطيفة، وخصّها بأكمل مجال الكمال "فشهوده للحق في المرأة أتم وأكمل..."[2].

ومن خلال التتبّع الدقيق لمعالم الرؤية الأنثوية في ديوان "ترجمان الأشواق" الذي تتوزّع قصائده ومقطوعاته على نحو ستين (60) قصيدة ومقطوعة كلّها غزلية الموضوع، صوفية المعنى، روحانية المغزى تعبّر عن تجارب عرفانية خاضها الشاعر رجاء القرب الإلهي والحب الأبدي، والفناء في العالم العلوي، ومعانقة من خلال الرمز الأنثوي، أو رمز "النّظام" الصورة المتجلّية للحكمة الخالدة، والحبّ والجمال المطلق...

تبيّن أنّ كلّ الديوان غزلي، وأنّ ما جاء فيه من تشبيب، ومديح وأسماء نساء ناهدٍ، وأنهار ونجوم، وأماكن، وأطلال... إشارات ورموز إلى معارف إلهية تستند على حقائق كونية تحتاج إلى فهم عميق وتأويل واسع. ومن أجل ذلك سندرج بعض النصوص الشعرية من ديوان "ترجمان الأشواق" لنقف عند هذا الحضور الروحاني للمرأة، وكيف استطاع ابن عربي أن يحوّل الدلالة السطحية المباشرة للنص الغزلي العذري العفيف إلى دلالة رمزية عميقة تشير إلى الحب الإلهي؟ بل وكيف استطاع أن يجمع بين الجوهر النسوي، والجوهر الروحي ي قالب شعري؟؟

[1] الكتابة، والتجربة الصوفية، منصف عبد الحق، ص440.

[2] فصوص الحكم، ابن عربي، ج1، ص217.

إنّ ما أورده الشيخ في مستهل ديوانه يوضّح تماما هذه العلاقة الصميمية بحبّ الله، والفناء فيه، وأنّه استحضر رمز "النّظام" ليعبّر عن الذات الإلهية يقول[1]: وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل ولنسيب لتعشق النّفوس لهذه العبارات فتتوفّر الدواعي على الإصغاء إليها، وقد نبّهت بالمقصد في ذلك بأبيات" وهي القصيدة الأولى جاء فيها:

كُلّمَـا أَذْكُـرُهُ مِـنْ طَلَـــلٍ ... أَوْ رُبُــوعٍ أَوْ مَغَــانٍ كُـلَّمَـا
وَكَذَا إِنْ قُلْتُ: هَا أَوْ قُلْتُ يَـا ... وَأَلَا، إِنْ جَـاءَ فِيـهِ، أَوْ أَمَـا
وَكَذَا إِنْ قُلْتُ هِيَ أَوْ قُلْتُ هُوْ ... أَوْ هُمُوا أَوْ هُنَّ جَمْـعًا أَوْ هُمَـا
وَكَذَا إِنْ قُلْتُ قَدْ أَنْجَـدَ لِـي ... قَدَرٌ فِي شِعْرِنَـا، أَوْ اتّـهَـمَـا
وَكَذَا السُّحُبُ إِذَا قُلْتُ بَكَـتْ ... وَكَذَا، الزَّهْرُ إِذَا مَا ابْتَسَـمَـا
أَوْ أُنَـــادِي بِحُـدَاةٍ يَمَّمُـــوا ... بَانَةَ الحَـاجِرِ أَوْ وُرُقِ الحِمَـى
أَوْ بـُدُورٌ فِي خُـذُورٍ أَفَلَـتْ ... أَوْ شُمُوسٌ أَوْ بَنَـاتٌ أَنْجُمَـا
أَوْ بُرُوقٌ، أَوْ رُعُودٌ أَوْ صَبَـــا ... أَوْ رِيَاحٌ، أَوْ جَنُوبٌ، أَوْ سَمَـا
أَوْ طَرِيقٌ أَوْ عَقِيقٌ أَوْ نَقَـــا ... أَوْ جِبَالٌ، أَوْ تِلاَلٌ، أَوْ رِمَــا
أَوْ خَلِيلٌ أَوْ رَحِيلٌ أَوْ رُبَـــى ... أَوْ رِيَاضٌ، أَوْ غِيَاضٌ، أَوْ حِمَى
أَوْ نِسَـاءٌ كَـاعِبَاتٌ نُهَّـــدٌ ... طَالِعَاتٌ، كَشُمُوسٌ، أَوْ دُمَـى
كُلّمَـــا أَذْكُرُهُ مِمَّـــا جَــرَى ... ذِكْرُه، أَوْ مِثْلُه أَنْ تفْـهَـمَـــا
مِنْهُ أَسْرَارٌ وأنـــوارٌ جَلَـــتْ ... أَوْ عَلَتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا
لِفُؤَادِي، أَوْ فُؤَادُ مَـــنْ لَـــهُ ... مِثْلُ مَالِي مِنْ شُرُوطِ العُلَمَـــا

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص25.

صِفَةٌ قُدُسِــيَّةٌ عُلْــوِيّةٌ أَعَلِمْتَ أَنَّ لِصِدْقِي قِدَمَـا

فَاصْرِفْ الخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا وَاطْلُبْ البَاطِنَ حتى تَعْلَما[1]

هذه القصيدة هي قراءة لكل ما جاء في الديوان، وكأنّ بابن عربي يضع تفسيرا وتأويلا لمعجمه –الخاص به– حتى يدرك القارئ أنّ الظاهر شيء، والباطن شيء آخر، وأنّ رموزه العرفانية تخاطب كنه الباطن، وما الطبيعة والمرأة إلاّ وسيلتان رمزيتان عبّر من خلالهما عن عالَمَيْ الغيب والشهادة.

وبين الغزل العذري العفيف، والتصوّف وشائج مشتركة، بحيث يسعيان إلى هدف واحد إلى الحبّ بنوعيه الطبيعي والإلهي، لذلك وجدنا الشيخ الأكبر ينهج نهج الشعراء العذريين في بناء القصيدة الشعرية الغزلية، وفي الوقوف على الأطلال، ووصف الراحلة، والبكاء، والسهد والصبابة... ولكن وفق مصطلحات صوفية، ومعطيات تأويلية تخدم التجربة الروحية، يقول ابن عربي:

قِف بِالمنازِل، وانْدُبْ الأطْلاَلَا وسَلْ الرّبوعَ الدَارسات سُؤَالاَ:

أَيْنَ الأَحِبَّة أَيْنَ سَارَتْ عِيسُهم هَاتِيكَ تقطَعُ فِي اليَبَابِ أَلاَلَا[2]

وفي موضع آخر يقول:

خَلِيلَيَ عُوجَا بالكَثِيبِ، وَعَرِّجَا عَلَى لَعْلَعٍ، واطْلُبْ مِيَاهَ لَمْلَمِ

فَإِنّ بِها مَن قَدْ عَلِمْتَ، وَمَنْ لهم صِيَامِي وحَجّي واعمَارِي ومَوْسِمي[3]

ويقول كذلك:

دَرَسَتْ ربُوعُهم، وإنّ هَواهَم أَبَداً جَدِيد بِالحَشَى مَا يدْرُسُ

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص25، 26.

[2] المصدر نفسه، ص92.

[3] المصدر نفسه، ص35.

هَذِي طُلُولهُم، وَهَذِي الأدمُعُ     وَلِذِكْرِهِم أبداً تَذوبُ الأنْفُسُ[1]

هي أطلال، وآثار، ودُمُنٌ ومنازل... يقف عليها ابن عربي عندما يراوده الشوق الحنين ليتذكّر حبيبته ومعشوقته، ولكنّه في الحقيقة يتجاوز بوقوفه المكان إلى خالق المكان، وما هذه الأسماء للربوع الدراسات لاّ رمز لتلك العلاقة الخفية، والشوق الدائم إلى الاتّصال بالله، حيث يتحقّق الانتماء المطلق، والتواصل الحقيقي بين عالمَيْ الحس والغيب، وبين الذات الإنسانية والذات الإلهية.

ولأنّ الشيخ الأكبر أحبّ "النّظام" حتى النخاع، فقد أحبّ المكان وجعل منه مركز لقاء والفناء (المخلوق ←— المكان —→ الخالق) وحضور الذّات وغيابها في آن واحد، حيث يحترق الشاعر المتيم المشوق بنار الشوق والصبابة، فيتحسس الآخر، ويتمثله، وهنا يتجلّى المطلق، لأنّ رؤيته للمكان فيه نوع من التجلّي، والمحبوبة مجلى من المجالي الإلهية التي تجلت له شهودا، فليس غريبا أن يمنحها أحسن الصور، ويجمع في رؤيته بين التوظيف الحسّي الفيزيائي والمعنى الدلالي الباطني العرفاني في الديوان بكل آيات الحسن والجمال، هي الفتاة العروب والطفلة اللعوب، والبنت الفارسية، وفاتكة الألحاظ، وبلقيس وشمس الضحى... يقول ابن عربي:

مَا رَحَلُوا يَوْمَ بَانُوا البزَّلَ العيسَا     إلاَّ وَقَدْ حمَّلُوا فِيهَا الطَّـوَاوِيسَـــا

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةِ الأَلْحَاظِ مَالِكَةٍ     تَخَالهُاَ فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِّ بَلْقِيسَـــا

إِذَا تَمَشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزّجاج تَرَى     شَمْسًا عَلَى فَلَكٍ فِي حِجْرِ إِدْرِيسَا

تُحَيِّي، إِذَا قَتَلَتْ باللّحْظِ، مَنْطِقَهَا     كَأَنَّهَا عِنْدَمَا تُحَيِّي به عِيسَـــى[2]

القصيدة من ثلاثة عشر بيتا اقتطفت منها هذه الأبيات الأربعة وهي حافلة بالصّور الحسيّة المتنوّعة، والتلويحات، والرموز الغزلية، ظاهرها يصوّر المرأة الحسناء، فاتكة الألحاظ، أو بلقيس (وهي النظام) والرّاحلة المحمّلة بالطواويس، أحسن وأجمل الطيور... ولكنّ باطنها

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص30، 31.

يوحي بالأعمال الصالحة المقبولة، والزيّنة بالنوايا الحسنة، فهو يرمز بالطواويس للأرواح التي حمّلوها في البزّل (الإبل المسمّنة)، وهي بمثابة روح الأعمال المقدمة إلى الله...

ثم يحاول أن يشخّص جمال النّظام الآسر، الجمال البلقيسي –مقتبسا من القرآن الكريم قصة بلقيس– فيجمع بين الطواويس، وقاتلة الألحاظ في الجمال الظاهري والجمال الروحي، ويضمّن القصة شعره بلقيس أو قاتلة الألحاظ التي كشفت عن ساقها عندما ظنّت الزجاج ماء في صرح الملك سليمان، ثم كأنّك ترى شمسا طالعة في حجر إدريس –عليه السلام– الذي رفعه مكانا عليّا ويذكر سيّدنا عيسى –علية السلام– الذي ولد من غير أب، ومن غير شهوة طبيعية، ويشير كذلك إلى سيّدنا موسى –عليه السلام– في البيت الخامس... وكلّها حكم إلهية تحصل للإنسان في خلوته فتقتله عن مشاهدة ذاته، ويفنى في حبّ الله جاءت في صور بيانية رائعة مثل "صرح الزجاج" استعارة مكنية يريد بها صفاء النفس من الكدر، واستعدادها لاقتباس الأنوار الإلهية و"إدريس"، و"عيسى" كنايات عن منزلة كل نبيّ، وحلمته الإلهية، بلغة رمزية انزياحية جمالية تتجاوز الظاهر إلى اللامتناهي من المعاني والدلالات والأسرار، وتفيض بعبق التجربة الصوفية.

لا عجب –إذن– أن تكون الحسناء واحدة من صور الجمال اللاّنهائي التي وسعها قلب ابن عربي، وأحبّها في الملاذ الأوحد لمن أهلكته الحقوق وأحاطته الفواجع"[1] يصل من خلالها إلى مبتغاه، ويحقّق بفضها الوصال الحقيقي... باختصار "هي ردّ فعل الذات المنكسرة... وهي تعويض عن الفرد المفقود"[2].

ويحنّ إلى الفتاة الفارسية العراقية فيقول:

طَالَ شَوْقِي لِـطِفْلَةٍ ذَاتَ نثـرٍ        وَ"نِـظَامٍ" وَمِنْـبَرٍ وَبَيَـانٍ

مِنْ بَنَاتِ المُلُوكِ، مِنْ دَارِ فُرْسٍ        مِنْ أَجَلِّ البِلاَدِ، مِنْ أَصْبَهَـانٍ

[1] دلالية النص الأدبي –دراسة سيميائية للشعر الجزائري–، د. عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص88.

هِيَ بِنْتُ العِرَاقِ، بِنْتُ إِمَامِــي وَأَنَا ضِدُّهَا سَلِيــلُ يَمَانِـــي

هَلْ رَأَيْتُمْ، يَا سَادَتِي، أَوْ سَمِعْتُمْ أَنَّ ضِدَّيْنِ قَطُّ يَجْتَمِعَـــانِ؟![1]

وصف بديع لفتاة فارسية عراقية، اشتاق إليها الشاعر، فراح يذكر خصالها، ومسقط رأسها، وهي "النّظام" بلا شكّ، أو كما كان يلقّبها "العذراء البتول" —نستشف ذلك من خلال التورية– الأعجمية الأصل، العربية اللسان والبيان، العارفة، العابدة، الزاهدة...

هذا ما يبدو، ولكن هيهات، فابن عربي يخفي أسرارا وراء هذه السطور ويحمّل النعوت دلالات رمزية كثيفة تشير إلى حاله وجده وشوقه إلى الفيض الإلهي، والحقيقة الكاملة.

لقد نجاح ابن عربي وبامتياز في الجمع بين الحب الإنسانية والحبّ الإلهي من خلال هذا التصوير الفنّي الرائع الذي استطاع به أن ينفذ من وراء جمال الجوهر الأنثوي إلى الجمال الإلهي، والنور الأبدي والحكمة الرّبانية.

ويعتمد الشاعر في غزله المادي والمعنوي على الطبيعة البدوية وما تحفل به من رياض، وأنهار، وحمائم ساجعة، وغزلان رائعة وربوع، وشمس وقمر، وبرق... كما يستمدّ من القرآن الكريم قصصه، وعبره، وبعض أسماء الأنبياء والرسل. ويضمّن كذلك شعره ببعض الشعائر الدينية، والمواقع المقدّسة...

فها هنا يشبّه محبوبته بالشمس تارة، وبالقمر تارة أخر فيقول:

شمسٌ ضُحى في فَلَكٍ طَالِعةٌ غُصُنُ نَقَا في رَوْضَةٍ قد نُصِبَا[2]

وفي قصيدة أخرى يقول:

كَأَنَّهَا شَمْسٌ ضُحَى فِي حَمْلٍ قَاطِعَةً أَقْصَى مَعَالِي الدَّرَجِ[3]

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص106، 107.

[2] المصدر نفسه، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص193.

يشبّه ابن عربي "النّظام" بالشمس الطالعة التي لا تأفل، ويقصد وضوح التجلّي، فهي الصفة القيومية في روضة الإلهية، فالحكمة العرفانية في تجليها المشهود تعطي ما تعطيه الشمس من الأثر المعنوي والحسي...

وتشبه القمر في قوله:

تَعاليْتَ مِن بدْرٍ على القُطْب طَالِعٍ     وَلَيْسَ لَهُ بَعْدَ الطُّلُوع أُفُولُ[1]

ثم يقول:

طَلَعَتْ بَيْنَ أَذْرِعَاتٍ وَبَصْرَى     بِنْتُ عَشْرٍ وَأَرْبَعٍ لِي بَدْراً[2]

جمال ظاهري يخفي صفة الكمال، فتمام البدر يعني حصول المعرفة الإلهية، وأنّ الحقّ ما تجلّى لشيء ثم انحجب بعد ذلك وهكذا تعطى الحقائق حسب ابن عربي.

وفي وصفه الحسّي الدقيق لا يخرج عن معجم القيم الجمالية البدوية التي تعتمد على المحسوس في المحبوبة، حيث يوظّف كل عناصر المال المادي والحسّي، فيشبّه معشوقته باللؤلؤة، ممشوقة القوام، ناصعة البياض، فاتكة الألحاظ، مضيئة الأسنان،...

وهذا بعض ما قاله الشاعر في جمال المحيا والشعر والعيون:

لُؤْلُؤَة مَكْنُونَة فِي صَدَفٍ     مِنْ شعر مِثْلَ سَوَادِ السَّبَـجِ

لُؤْلُؤَة غَوَّاصُهَا الفِكْرُ، فما     تَنْفَكُّ فِي أَغْوَارِ تِلْكَ اللُجَجِ[3]

وفي طول الشعر والسّواد يقول:

يَطْلُعُ اللَّيْلُ، إِذَا مَا أَسْدَلَتْ     فَـاحِمًا جَثْلًا أَثِيثَا غَيْهَبَـا[4]

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص209.

[2] المصدر نفسه، ص173.

[3] المصدر نفسه، ص192، 193.

[4] المصدر نفسه، ص155.

أمّا في جمال العيون، وبياض الأسنان فيقول:

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةٍ بِطَرْفٍ أَحْوَرٍ مِنْ كُلِّ ثَانيَةٍ بجيدٍ أَغْيَدِ[1]

وفي قصيدة أخرى يجمع بين إشراق الوجه وسواد الشعر وجمال العيون وحسن القوام، وطول القد... فيقول:

... فَلَيْلِيَّ مِنْ وَجْهِهَا مُشْرِقُ وَيَوْمَي مِنْ شَعْرِهَا غَاسِقُ

لَقَدْ فَلَقَتْ حَبَّة القَلْـبِ إِذْ رَمَاهَا بِأَسْهُمِهَا الفَالِـــقُ

عُيُونٌ تَعَوَّدْنَ رَشْقَ الحَشَـــا فَلَيْسَ يَطِيشُ لَهَا رَاشِـــقُ

فَمَا هَامَةٌ فِي خَرَابِ البِقَـــاعِ وَلَا سَاقُ حُرٍّ، وَلَا نَاعِقُ[2]

ويستحضر ابن عربي صورة المحبوبة في طابعها الجمالي الخلاّق، حتى يخيّل إليك أنّك تقرأ لقيس بن الملوح، وجميل بثينة، فيصفها بقوله:

بَيْضَـــاءَ غَيْـــدَاءَ بُهْتَانَـــةً تُضَوِّعُ نَشْراً كَمِسْكٍ فَتِيـقِ

تَمَايَلُ سُكرى، كَمِثْلِ الغُصُونِ ثَنَتْهَا الرِّيَاحُ كَمِثْلِ الشَّقِيقِ

بِرِدْفٍ مَهُولٍ كَدِعْصِ النَّقَـــا تَرَجْرَجَ مِثْلَ سَنَامِ الفَنِيــقِ[3]

هي صورة فوتوغرافية ناطقة تنقلها لنا أنامل هذا الشاعر الفنان الذي أبى إلاّ أن نشاركه رؤيته الجمالية وما ترمز إليه هذه النعوت الأنثوية التي تخفي أسرارا ربانية، وتترجم جمال الذات الإلهية.

إنّه يعبّر عن مشاهدة التجلّي خلف حجاب الصفات الفيزيائية المحسوسة، ليصنّف جمال آخر يكشف عنه طيب الكلام وحلوه في قوله:

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص161.

[3] المصدر نفسه، ص121، 122.

مَنْ لِي بِمَخْضُوبَة البَنانِ    مَنْ لِي بِمَعْسُولَة اللِّسَانِ[1]

فحقّ له أن يحنّ ويشتاق دوما إلى هذه الحسية الظاهرة إلى الحكمة الإلهية الباطنة، ففي الغيبة يهلكه الشوق، وفي اللقاء يهلكه الاشتياق، هو في الحالتين سيان معذّب في الحضور والغياب، وذلك لأن التجلّيات لا تتكرّر وكلّما انتقل من مقام إلى مقام، تعلّق أكثر، وتضاعف الحب والشوق ويؤكد هذا قوله:

أَغِيبُ، فَيُفْنِي الشَّوْقُ نَفْسِي، فَأَلْتَقِي    فَلاَ أَشْتَفِي، فَالشَّوْقُ غَيْبًا وَمَحْضَرَا

وَيُحْـــدِثُ لِي لُقْيَـــاهُ مَا لَمْ أَظُنُّـــهُ    فَكَانَ الشِّفَا دَاءً مِنَ الوَجْدِ آخَرا

... فَلاَ بُدَّ مِنْ وَجْدٍ يَكُونُ مُقَارِناً    لِمَا زَادَ مِنْ حُسْنٍ نِظَامًا مُحَـــرِّرَا[2]

يصرّح باسم "النّظام" في موضعين اثنين فقط، ولكنّه يعدّد الأسماء الأنثوية في أكثر من موضع بين (ليلى، هند، سلمى، رباب، زينب...) فهل يقصد "النظام" ذاتها أم هي مسميات لنساء أخر؟؟

لا شكّ أنّ حبّ ابن عربي العظيم هو حبّه للواحد الأحد، وأمّا ما يذكره من أسماء النساء، فلا يعدو أن يكون رمزا لذات الحق المفردة، وأنّه استقاها لما أودع الله في حسنهنّ من إشراقات جماله، لأنها انعكاس لجمال الذات العلية، يقول:

واذْكُرَا لِي حَدِيثَ هِنْدٍ ولُبْنَى    وسُلَيْمَى، وزَيْنَبٍ وعِنَانِ[3]

ويقول:

سَلاَمٌ عَلَى سَلْمَى، وَمَنْ حَلَّ بالحِمَى    وحُقَّ لِمِثْلِي، رِقَّةً، أَنْ يُسَلِّمَا[4]

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص195.

[2] المصدر نفسه، ص204.

[3] المصدر نفسه، ص104.

[4] المصدر نفسه، ص41.

وفي موضع آخر يقول أيضا:

وَنَادِ بِدَعْدٍ والرَّبَابِ وزَينب  وهِنْدٍ وَسَلْمَى ثم لُبْنَى وَزَمْزَمِ[1]

كلها كنايات لأسماء محبوبات تدل على حقائق إلهية، إنّما حبّه "للنّظام" حقيقي يشهد عليه ديوانه "ترجمان الأشواق" وما جاء فيه من أشعار مرشّحة بمفردات الحب والجمال والغزل والهيام تجاه معشوقته، وابنه شيخه الكريم.

وهنا تتجلى قدرة ابن عربي وبراعته في توظيف الرمز حيث يأتي الدال الرمزي مطابقا للمدلول يقول:

غَازَلْتُ مِنْ غَزَلِي مِنْهُنّ وَاحِدَةً  حسناء، لَيْسَ لَهَا أُخْتُ مِنَ البَشَرِ[2]

وفعلا عشق من المعارف كلّها معرفة واحدة علوية لا شبيه ولا مثيل لها، يقول تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[3] كما عشق في كل النساء "النظام" أو "عين الشمس".

هي نماذج شعرية رمزية لمعان صوفية باطنية عرفانية تلخص ملامح الغزل المادي والمعنوي في "ترجمان الأشواق"، وسنقف عند قصائد أخرى في الفصل التطبيقي الأخير.

## ب- المصطلح الصوفي بين العدول والتأويل في "ترجمان الأشواق":

ما يميّز المصطلح الصوفي أنّه مصطلح زئبقي، تتغيّر دلالاته وتتعدّد معانيه حسب التجربة العرفانية التي يعيشها الصوفي، وما يسلكه في مدارج على مستوى المقامات والأحوال، حيث يحاول جاهدا الغوص في عالم الرّوح والباطن لتحقيق ذلك التماهي مع المطلق، وهو ما يجعل اللغة عصيّة تكتسي وشاح الغموض والالتباس، وتنفتح على عديد التأويلات، واختلاف القراءات، وقد تساهم معاجم وقواميس الصوفية (القديمة والحديثة) في

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص39..

[2] المصدر نفسه، ص171.

[3] سورة الشورى، الآية 11.

تخفيف حدّة انغلاقها المعنوي والدلالي حتى يفهمها القارئ العادي الذي يحتاج بدوره إلى التعمّق في الفكر الصوفي، لأن المتصوف يُحمّل الدّال الذي هو عبارة عن فونيمات صوتية إلى مدلولات إيجابية رمزية تحيل على الصفاء، والارتباط الإلهي، والكشف النوراني، ثمّ أنّه بها تُعرَف صوفيته، ويُحكم على شعريته من خلال مصطلحاته الإيحائية.

إن المصطلح الصوفي يتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى الانزياحي الذي بلا شك يحمل علامات سيميولوجية، وإشارات رمزية تعكس الحياة الوجدانية، والممارسة العرفانية الذوقية، ولا تدرك إلاّ بواسطة القلب والذوق والكشف، ومن هنا كانت الرؤيا الجديدة للمصطلحات هي الأداة الاستشرافية التي يتخطى بها الصوفي السائد والمألوف، ويخترق أفق الحلم والإلهام حيث اتسعت، وتشبعت، وأصبحت تتمتع بحقول دلالية متميزة تعدل عن الدلالات اللغوية لعجمية الحرفية إلى كل ما هو جمالي وخيالي، وتنساق مع غموض النفس ومكابدتها، وعمق التجربة وصراعها مع المعرفة.

هي التجربة إذن، التي تُملي على الصوفي مصطلحاته التي تخدم معانيه، وتضمن لخطابه الصوفي ثباته وحضوره، وانفراده وتميّزه عن طريق سحرها ورمزيتها وغموضها، وثنائيتها التي تجمع بين الظاهر والباطن، "فقد قال بعض المتكلمين لأبي العباس بن عطاء: مَا بَالُكُم أَيُّهَا المتَصَوِّفَةُ قَدْ اشْتَقَقْتُمْ أَلْفَاظًا أَغْرَبْتُم بِهَا عَلَى السَّامِعين وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلاّ طلبا للتمويه أو سترا لعوار المذهب، فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلاّ لغيرتنا عليه لعزّته علينا كيلا يُشَر بها غير طائفتنا ثم اندفع يقول:

أَحْسَنُ مَا أَظْهَرُهُ، ونُظْهِــــرُهُ ... بَادِئَ حَقٍّ لِلْقُلُوبِ نَشْعُــرُهُ
يُخْبِرُنِي عَنِّي، وَعَنْــهُ أُخْبِـــرُهُ ... أَكْسُوهُ مِنْ رَوْنَقِهِ مَا يَسْتُـرُهُ
عَنْ جَاهِلٍ لاَ يَسْتَطِيعُ يَنْشُرُهُ ... يَفْسِدُ مَعْنَاهُ إِذَا مَا يَعْبُـــرُهُ
فَلاَ يُطِيقُ اللَّفْظُ بَلْ لاَ يَعْثُرُهُ ... ثُمَّ يُوَاسِي غَيْــرَهُ فَيُخْـــبِرُهُ"[1]

---

[1] التعرّف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، ص60.

والصوفي دائما "يجعل اللفظة في كلّ حال من أحوالها لفظة جديدة مختلفة عن أختها التي تشبهها حروفا، وأصواتا، وبناء صرفيا، ذلك أنّ جودة التردّد، وديناميكيته (حيويته) تستمدان دائما من عنصري التوقّع، والمفاجأة"[1].

هذا الإخفاء، والعدول في اللّفظ هو سرّ جمالية اللغة الصوفية التي يتوجّه بها الصوفي نحو الغيب، فيتحقق الفناء واللقاء الرباني، وكذلك حاول ابن عربي –الذي يعدّ أكثر الصوفية عمقا وتأليفا وبحثا– في شعره ونثره أن يتحوّل بلغته عن النمطية، والرتابة، ويخلق ـونة مصطلحاتية لها عالمها الخاص بها، وليكن ديوان "ترجمان الأشواق" الذي صرّح في بدايته للقارئ بمقاصد رموزه* مثالنا التطبيقي في اختيار بعض المصطلحات التي شحنها بدلالات جديدة، أخذت ثلاثة أبعاد رئيسة.

أ– بعدا جماليا شعريا: وتمثل في الرمز والإيحاء

ب– بعدا وجدانيا إنسانيا: ويتعلق بالتجربة الوجدانية الصوفية والحب الإلهي ووحدة الأديان.

ج– بعدا عمليا معرفيا: ويتعلق بالممارسة السلوكية الذوقية، وازدواجية الأنا والآخر.

والجميل والجديد في "ترجمان الأشواق" أن ابن عربي نوّع في تشكيلته اللغوية التي شهدت ولادة مصطلحات بمعان جديدة، منها ما يتعلق بالمرأة والخمرة، والطبيعة، ومنها ما يتعلق بأسماء الأنبياء والكتب السماوية، وبعض المواقع المقدّسة... وسنوضح في هذا الجدول على سبيل التمثيل لا الحصر بعض المفردات التي تحمل المعنى الجديد أو الرؤية الأكبرية التي تساير ما يتجلى، ويشرق من حقائق عبر التماهي مع الحق.

---

[1] البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، مصطفى السعداني، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص31.

* يقول ابن عربي في "ترجمان الأشواق" ص26:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها     واطلب الباطن حتى تعلما

| **المصطلح** | **المعنى الجديد المبتكر** | **الشاهد** |
|---|---|---|
| **ما يتعلق بالمرأة والحب** | باعتبارها حاضنة الألوهية، فهي مصدر الوجود، ومنبع العطاء، والأصل النوراني وأعظم للحب والجمال الإلهي ولحقائق الحق. | "ترجمان الأشواق" |
| **الطفلة اللعوب**<br><br>**الفتاة العروب**<br><br>**فاتكة الألحاظ** | تدل على الحكمة العلوية<br><br>تدل على الصورة الذاتية<br><br>تدل على الحكم الإلهية التي تقتل العبد في خلوته | بِأَبِي **طِفْلَةٌ لَعُــوبٌ** تَهَــادَى<br>مِنْ بَنَاتِ الخُدُورِ بين الغَوَانِي (ص101)<br>فَلَوْ كُنْتَ تَهْوَى **الفَتَاةَ العُرُوبَا**<br>لَنِلْتَ النَّعِيمَ بِهَا وَالسُّرُورَا (ص88)<br>مِنْ كُلِّ **فَاتِكَةِ الّلحَاظ** مَرِيضَة<br>أَجْفَانُهَا لِظُبَى اللِّحَاظِ جُفُونُ (ص70) |
| **الأوانس**<br><br>**بنية فارسية**<br><br>**الجمال– اللطف**<br>**الحب**<br><br>**هند–لبنى– زينب...**<br>**الهوى**<br><br>**الدّمى** | الملائكة والجنة<br><br>تدل على حكمة عجمية موسونية<br><br>يدل على الرحمة والحضرة الإلهية<br><br>الأصل الكلي، مبدأ العالم، وأساس العبادة<br>حقائق إلهية<br>ويشير إلى حال الشوق وحال الاشتياق<br><br>وتدل على الرخام، وهي نكتة إلهية سليمانية | وَزَاحَمَنِي عِنْدَ اسْتِلَامِي **أَوَانِسٌ**<br>أَتَيْنَ إِلَى التَّطْوَافِ مُعْتَجِرَاتِ (ص49)<br>وَقَدْ سَكَنْتُهَا مِنْ **بُنَيَّاتِ فَارِس**<br>لَطِيفَةُ إِيمَاءٍ مَرِيضَةُ أَجْفَانِ (ص169)<br>سَأَلْتُ إِذْ بَلَغَتْ نَفْسِي تَرَاقِيهَا<br>ذَاكَ **الجَمَالَ** وَذَاكَ **اللُّطْفَ** تَنفسا (ص34)<br>أَدِينُ بِدِينِ **الحُبِّ** أَنَّى تَوَجَّــهَــتْ<br>رَكَائِبُهُ، **فَالحُبُّ** دِيــنِي وَإِيمَانِي (ص62)<br>واذْكُرَا لِي حَدِيثَ **هِنْدٍ وَلُبْنَى**<br>**وَسُلَيْمَى، وَزَيْنَبٍ** وعِنَانِ (ص104)<br>**الهَوَى** رَاشِقِي بِغَيْرِ سِهَامٍ<br>**الهَوَى** قَاتِلِي بِغَيْرِ سِنَانِ (ص104)<br>وَمَاذَا عَلَيْهَا أَنْ تَرُدَّ تَحِيةً<br>عَلَيْنَا؟ وَلَكِنْ لَا احْتِكَامَ عَلَى **الدُّمَى** (ص41) |
| **ما يتعلق بالخمرة** | الخمرة مبطنة بمعان روحية، أوصافها ربانية ينتج عنها السرور والابتهاج، وترمز إلى المحبة الإلهية | "ترجمان الأشواق" |

| | | |
|---|---|---|
| **الخمر**<br><br>**السلافة**<br><br>**السكر** | علوم ربانية<br>المعارف المقدسة<br>مرتبة رابعة في التجليات أولها ذوق، ثم شرب، ثم ري، ثم سكر ويقصد ابن عربي الفناء في الحب ومتعة اللقاء | مَنْ لِفَتَى دمْعَته مغْرقَةٌ<br>أَسْكَرَهُ **خَمْرٌ** بِذَاكَ الفَلج (ص193)<br>وَاشْرَبْ **سُلافَةَ** خَمْرِها بخِمَارِهَا<br>وَاطْرَبْ عَلَى غَرَدِ هُنَالِكَ يُنْشِدُ (ص135)<br>عَنِ **السّكْرِ** عَقْلِي، عَنِ الذَّوْقِ، عَنْ جَوَى<br>عَنِ الدَّمْعِ، عَنْ جَفْنِي، عَنِ النَّارِ عَنْ قَلْبِي (ص75) |
| **ما يتعلق بالطبيعة والكون** | وترمز إلى ظهور الحقيقة وخفائها | "ترجمان الأشواق" |
| **الشمس**<br>**الليل**<br><br><br><br>**الظلام**<br><br>**البروق**<br>**السّحاب**<br><br>**الظبي**<br><br>**حمام الأراك**<br><br><br>**الريح** | تجلّي الحقائق والمعارف<br><br><br><br><br>حجاب للستر وللأمور الخفية والغيبية<br>محلّ الأسرار والخبايا والمعرفة وإشارة إلى العلم بالذات<br>يدل على رؤية الحق في الخلق<br>الفاصل بين حقائق الجسد وحقائق الروح<br>لطيفة إلهية، وإشارة إلى النور<br>واردات التقديس والرضى، وواردات المشاهدات<br>ر بها ابن عربي إلى الأرواح (عالم الأنفاس) | لِ**لشَّمْسِ** غُرَّتُهَا، **لِلّيْلِ** طُرَّتُهَا<br>**شَمْسٌ وَلَيْلٌ** مَعًا مِنْ أَعْجَبِ الصُّوَرِ (ص172)<br>(يجمع بين الضدين الشمس والليل)<br>وَإِمَّا حِينَ أُمْسِى فِي رِكَابِهِم<br>**فَاللَّيْلُ** عِنْدِي مِثْلَ **الشَّمْسِ** فِي البُكْرِ (ص171)<br>أُسَابِقُهُمْ فِي **ظَلَامِ** الدُّجَى،<br>أُنَادِي بِهِمْ ثُمَّ أَقْفُوا الأَثْرْ (ص174)<br>حَيْثُ **البُرُوقُ** بِهَا تَرِيكَ وَمِيضَهَا<br>حَيْثَ **السَّحَابُ** بِهَا يَرُوحُ وَيَغْتَدِي (ص113)<br>(يجمع بين البروق والسحاب)<br>وَمِنْ عَجَبِ الأَشْيَاءِ **ظَبْيٌ** مُبَرْقَعٌ<br>يُشِيرُ بعُنَّاب، وَيُومِئُ بِأَجْفَانِ (ص61)<br>أَلَا يَا **حَمَامَاتِ الأَرَاكَةِ** وَالبَانِ<br>تَرَفَقْنَ لَا تُضْعِفْنَ بِالشَّجْوِ أَشْجَانِي (ص58)<br>**رِيحُ** صَبَا يُخْبِرُ عَنْ عَصْرِ صِبَا<br>بِحَاجِرٍ أَوْ بِمُنًى أَوْ بِقُبَا (ص131) |
| **ما يتعلّق بالأنبياء** | وترمز إلى الحكم الإلهية والمعارف الربانية | "ترجمان الأشواق" |

| | | |
|---|---|---|
| **والكتب السماوية والمواقع المقدّسة** | | |
| **إدريس،**<br><br>**عيسى، موسى... التوراة، الإنجيل، القرآن...**<br><br>**الجنّة –النّار زمزم، عرفات، منى، مكة... الصوم، الحج، العمرة...** | تشير إلى مقامات الرفعة والعلم والحكمة، ومكانة كل نبي<br><br>تدل على الأسماء الإلهية، وتأتي كما هي أو يكنّى بها مثل التوراة، الحبر، الإنجيل الفنيين، القرآن العلام<br>هما عند ابن عربي وجهان لعملة واحدة فالخلق كله ستشمله الرحمة، وتشير النار إلى العذاب وإلى الحب<br>تدلّ على النعوت الإلهية<br>تدلّ على الصفة الحمدانية "الصوم لي" ويدل الحج على الوجه إلى ذات الحق المنزهة والانتقال من اسم إلهي إلى اسم أرضي | إِذَا تَمَشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزُجَاجِ تَرَى<br>شَمْسًا عَلَى فَلَكٍ فِي حِجْرِ **إِدْرِيسَا** (ص31)<br>تُحَيِ، إِذَا قَتَلَتْ بِالَّلحْظِ، مَنْطِقَهَا<br>كَأَنَّهَا عِنْدَمَا تُحَيِ بِهِ **عِيسَى** (ص31)<br>تَوارَتُهَا لَوْحُ سَاقَيهَا سَنًا، وَأَنَا<br>أَتْلُو وَأَدْرُسُهَا كَأَنَّنِي **مُوسَى** (ص32)<br>وَبَيْتٌ لأَوْثَانٍ، وَكَعْبَةُ طَائِف<br>وَأَلْوَاحُ **تَوْرَاة**، وَمُصْحَفُ **قُرْآنِ** (ص62)<br>قَدْ أَعْجَزَتْ كُلَّ **عَلاَّمٍ** بِمِلَّتِنَا<br>وَدَاوُدِيًا، وَحِبْرًا، ثُمَّ قِسِّيسا (ص33)<br>فَقُلْتُ لَهَا: بلّغ إليه بِأَنَّهُ<br>هُوَ المُوقِدُ **النَّارَ** التِي دَاخِلَ القَلْبِ (ص76)<br>فَلاَ أَنسَ يَوْمًا بِالمُحَصَّبِ مِنْ **منَى**<br>وَبِالمَنْحَرِ الأَعْلَى أُموراً، **وَزَمْزَمِ** (ص35)<br>فَإِنَّ بِهَا مَنْ قَدْ عَلِمَتْ، وَمَنْ لَهُمْ<br>**صِيَامِي، وَحَجِّي، وَاعْتِمَارِي، وَمَوْسِمِي** (ص35) |

والحقيقة أن ما يذكره من شواهد هو غيض من فيض، لأنّ "ترجمان الأشواق" كلّه يمثل رؤية شعرية جديدة تكشف عن الكتابة الأكبرية، وعن سحر لغتها الانزياحية والجمالية، المتحرّرة من قيود الماضي وهيمنة السابق.

لقد أحدث –فعلا– ابن عربي نقلة نوعية على المستوى اللغوي، وذلك من خلال تشفير مفرداته الصوفية، وشحنها بدلالات كثيفة تنساب مع توترات الذات، وتجربة البحث

المطلق، وتساير كل ما يتجلى، ويشرق من حقائق إلهية "حيث حوّل اللغة الصوفية من الاصطلاحات المبنية على اللفظ الواحد المفرد إلى مصطلح أخذ شكل العبارة"[1].

هذه اللغة الجديدة الطافحة بالرمز والإيحاء التي فرضتها طبيعة تجربة الشيخ الأكبر الشهودية خلقت هذه الكتابة الإبداعية المنفردة والمتميّزة و"التي تجدّد الأشياء من حيث أنها صورها وعلاقاتها، وتجدّد اللغة من حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمات والأشياء"[2].

ويتجلى ابن عربي أكـ في إضافاته الرمزية وثنائياته المرتبطة بالمجهول والغيب واللانهائي (اتصال/انفصال، هجران/وصال...) التي تفاجئ القارئ وتخاطب ذائقته، فتوقظ فيه الحس الفني، والذوق الجمالي، وتجهده على فهم الباطن وكشف الخفي وفك شفرات لغته التي طبعت كتابته بطابع خاص فجاءت كتابة تجربة ومشاهدة.

[1] ابن عربي ومولد لغة جديدة، د. سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص79.

[2] الصوفية والسوريالية، أدونيس، ص186.

# الفصل الثالث: "ترجمان الأشواق" دراسة أسلوبية تحليلية

## المبحث الأول: المستوى الإيقاعي والصوتي

## المبحث الثاني: المستوى الأسلوبي والبلاغي

## المبحث الثالث: جمالية التناص

## المبحث الأول: المستوى الإيقاعي والصوتي:

الإيقاع خاصية الشعر الأولى بل "الشعر يكتسب جوهريته من مستوى بنائه، ويعدّ الإيقاع من أهم ما في هذا البناء، كما يعدّ نسقا للخطاب وبنيته الدلالية، وهو إلى جانب هذا يظل مجهولا من قبل الذات الكاتبة"[1].

نعم لقد اقترن الشعر بالإيقاع منذ نشأته الأولى، وأصبح في مقدمة البنى التي تتأسّس عليها القصيدة الشعرية، إذ بفقدان هذا الجرس الموسيقي تخرج القصيدة عن دائرة الشعر.

ولعلّ أول من استعمل الإيقاع من العرب "ابن طباطبا" (ت322هـ) في كتابه "عيار الشعر"، حيث وصفه بالشعر الموزون، وقال: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ فصغا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه ي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[2].

يربط ابن طباطبا بين الإيقاع والوزن حتى يصبح الوزن صورة خاصة للإيقاع، فهو الأساس والمعيار في التمييز بين الحسن والرديء من الشعر، بل هو عمود الشعر الذي يضمن للقصيدة توازنها وانسجامها حسب المرزوقي (ت421هـ) "لأنّ الوزن هو وظيفة الإيقاع، وصورته، وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر، وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي"[3].

---

[1] الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، دار طوبقال للنشر، ج3، ط1، 1990، ص105.

[2] عيار الشعر، محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص20.

[3] القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص18.

ولكن الإيقاع أشمل وأعم من الوزن "الذي هو عبارة عن قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[1].

إنه حركة باطنية، ووحدة خفية تحمل طاقات انفعالية شعورية تنساب وتتدفق من خلال انسجام كلّ الوحدات: الوزن والصوت والدلالة والصرف والنحو...

ثم إنّ الإيقاع ظاهرة صوتية أسلوبية* جمالية** كونه ينشأ عن تكرار منظم لوحدات صوتية منطوقة تحدث ارتياحا نفسيا، وتأثيرا سمعيا وتناسقا شعريا، فهو كذلك لغة التواتر والانفعال التي تعبر عن أفكار الشاعر، وحالته النفسية والوجدانية، وتكشف عن تجربته الذاتية والشعرية عن طريق صميمية العلاقة بين الصوت والمعنى، ما يجعل الشعر يتميّز بخصائص جمالية تبعث على تشويق المتلقي، وإحداث المتعة والدهشة.

وعليه فإنّ البنية الإيقاعية في الشعر جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية وعنصر هام من عناصر التجربة الشعرية بشكل عام، والتجربة الصوفية بشكل خاص لما تنماز به اللغة الشعرية عند المتصوفة من مميزات نغمية عميقة، وتلويحات وإيحاءات ورموز تثبت الذات، وتجسد الحضور لتحقيق التماهي مع المطلق.

---

[1] الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين،، دار المناضل للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص29.

* الأسلوبية: (stylistique) ظهرت الأسلوبية كلفظ في القرن التاسع عشر ولكنها لم تأخذ معنى محدّدا إلاّ في وائل القرن العشرين ليفهم منها "أنها بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا" حسب جاكبسون، وتأتي الأسلوبية لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية، والجمالية". وقد تعدّدت مفاهيم الأسلوبية وتشعّبت، ويمكن أن نعتبرها منهجا لغويا نقديا جديدا في تحليل الخطاب من جميع المستويات: المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي. ينظر الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، ص36، 37.

** الجمالية: الاستطيقا (esthetique) ظهر هذا المصطلح لأوّل مرة في البحث الذي نشره "بومجارتن" سنة 1735، وقد جعلها اسما لعلم خاص وهو مصطلح فلسفي نقدي ميدانه الجمال، اختلف الباحثون في تحديد مفهومه الدقيق منهم من يطلق عليه التجربة الجمالية، ومنهم من يطلق عليه اسم المنهج الجمالي. والحق أنه يجمع بينهما فالجمالية تجربة ومنهج تحليلي نقدي لدراسة البنية اللغوية والأسلوبية وما تؤسسه من دلائل ووظائف. ينظر، الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص15.

وقد اتّسم الإيقاع في شعر ابن عربي مكانة خاصة، حتى غدا ديوانه "ترجمان الأشواق" شبيه بسمفونية امتزجت فيها كلّ الألوان الإيقاعية الداخلية والخارجية والتي تستمد سحرها وجمالها من الذوق العرفاني والكشف الصوفي... سرّ إيقاعي يدفعنا وبقوة إلى الوقوف على النظام الصوتي والموسيقى في الديوان من أجل استجلاء الخصائص والمقومات المتمثلة في الوزن (البحر) والقافية كإيقاع خارجي وفي الصوت وتكراره كإيقاع داخلي.

## أ- شعرية الإيقاع الخارجي:

### - البحور الشعرية:

وظّف ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق" أحد عشر وزنا (11) من مجموع الأوزان مازجا بين المركبة والصافية يمكن ترتيبها حسب ورودها كالآتي: الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب، الرمل، الرجز، الخفيف، الهزج، المديد، السريع والوافر، وسوف نوضّح ذلك في جداول إحصائية نبيّن فيها أنواع الأوزان الشعرية المستعملة مع تحديد المهيمنة منها بالنسبة لعدد القصائد والأبيات.

ونبدأ بالوزن المسيطر الذي احتل المرتبة الأولى، وأخذ حصّة الأسد في الديوان، "**بحر الطويل**" ذو التفعيلة المزدوجة (فعولن مفاعيلن) والذي يمثل "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه، ووسيطه وحديثه"[1]، ورد في تسعة عشر قصيدة (19) من مجموع ستين (60) ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة ضمّت واحدا وعشرين ومائة بيت شعري (121) من مجموع تسع وسبعين وخمسمائة بيت (579) نسبة مئوية تقدّر بـ 31,66 % في القصائد وبـ 20,89% في الأبيات، وأطول قصيدة نظمت على هذا البحر بلغ عدد أبياتها ستة عشر بيت (16) مطلعها:

أَلاَ يَــا حَمَامَــاتِ الأَرَاكَةِ وَالبَــانِ　　تَرَفَّقْنَ لَا تُضْعِفْنَ بِالشَّجْوِ أَشْجَانِي

0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0//　　0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن　　فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

---

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص116.

تَرَقَّقْنَ لَا تُظْهِرْنَ بِالنَّــــوحِ وَالْبُكَـــا خَفِيَّ صَبَابَاتِي وَمَكْنُونَ أَحْزَانِـي

... تَنَاوَحَتِ الأَرْوَاحُ فِي غَيْضَةِ الغَضَا فَمَالَتْ بِأَفْنَانٍ عَلَيَّ، فَأَفْنَـــانِي[1]

وقد اصطفى الشاعر هذا اللون الإيقاعي الرصين المتميّز بمقاطعه الطويلة لأنّه في "حالة اليأس، والجزع، يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[2]. سائرا على النهج القديم في الاستهلال، ووصف الراحلة، والصبابة والشوق إلى المحبوبة الظاهرة، والذات الإلهية الباطنية، هو وزن تنسجم موسيقاه مع طول النفس، ولحظات التجلّي التي يعيشها ابن عربي في الحضرة الإلهية.

أما "**بحر الكامل**" فيأتي في المرتبة الثانية في "ترجمان الأشواق"، وهو من البحور الصافية الذي يتأسس على تفعيلة واحدة (متفاعلن) تتكرر ثلاث مرّات في كل شطر استخدمه العرب تاما ومجزوءا بينما ورد عند ابن عربي تاما كامل الحركات في ثلاث عشرة .ة+مقطوعة) قدرت عدد أبياتها بثلاثة عشر ومائة بيت شعري بنسبة مئوية 21.66% من مجموع القصائد، إذ يقول في مقطوعة من خمس أبيات:

لَمَعَــتْ لَنَا بِالأَبْرَقِينَ بُرُوقُ قَصَفَتْ لَهَا بَيْنَ الطُّلُوعِ رُعُودُ

///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وَهَمَتْ سَحَائِبُهَا بِكُلِّ خَمِيلَةٍ وَبِكُلِّ مَيَّادٍ عَلَيْكَ تَمِيــــدُ[3]

لقد عبّر هذا الترداد الإيقاعي الكامل عن عواطف ابن عربي الصادقة، وحنينه وشوقه الدائم إلى الذات الإلهية.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص58، 59.
[2] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص175.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص54.

ويلي بحر الكامل **"بحر البسيط"**، وهو من البحور المركبة التي تتأسس من تفعيلتين تتردّدان في انتظام وتناسق (مستفعلن فاعلن) استخدمه العرب تاما ولم يلجئوا إلى مجزوءه لأنّه لم يعد يستسيغه الشعراء، وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلّع البسيط"[1]، وكذلك ورد عند ابن عربي تامّا ومخلّعا في سبع قصائد بنسبة مئوية تقدّر بـ11.66% من مجموع القصائد والمقطوعات ونتفة واحدة، حيث بلغ عدد أبياتها اثنين وستين (62) بيتا.

يقول في قصيدة "يا حادي العيس":

يَا حَادِي العِيسَ لاَ تَعْجَلْ بِهَا، وَقِفَا　　فَإِنَّنِي زَمِنٌ فِي إِثْـرِهَا غَـــادِي

/0/0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///　　//0//0/ 0/// 0/0//0/ 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن　　متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

قِفْ بالمَطَايَا وشمِّرْ مِـــنْ أَزِمَّتِهَـــا　　باللهِ، بالوَجْدِ والتَّبْرِيحِ، يَا حَادِي[2]

ورغم بساطة البحر وانبساطه، فإنّه تحمّل تصوير قوّة وكثافة المعاني الصوفية، وانساب في تناغمه السخي والشجي مع مشاعر النفس، ومنعرجاتها حسب أحوالها ومقاماتها.

أما "**بحر المتقارب**" فأخذ المرتبة الرابعة في الديوان من حيث عدد القصائد، وهو بحر صاف يقوم على تكرار تفعيلة واحدة (فعولن) أربع مرّات في الشّطر، ورد تاما ومجزوءا ومشطورا في الشعر العربي، ولكن الشيخ الأكبر وظّفه تاما في ست قصائد بنسبة 10% لعدد القصائد، ونسبة 15.37% لعدد الأبيات (89) بيتا.

وهي نسبة لا بأس بها تبيّن مدى اهتمام الشاعر بهذا الإيقاع الواضح المزاوج بين الشدّة والسرعة، والمناسب لبث الشوق والحنين الجارفين إلى دوام حالة السّكر، ثمّ الرّجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، ومن شعره على هذا الإيقاع يقول:

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص118.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص89.

سُحِيرا أَنَا خُو بَوَادِي العَقِيــــقِ وَقَدْ قَطَعُوا كُلَّ فَجٍّ عَمِيــــقِ[1]

//0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0/ //0/0

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن

ثمّ "**بحر الرّمل**" وهو كذلك بحر صاف بسيط أحادي التفعيلة (فاعلاتن) تتكرّر ثلاث مرّات في الشّطر استخدمه العرب تاما ومجزوءا، وهو قليل الاستعمال حتى في "ترجمان الأشواق"، حيث ورد في أربع قصائد فقط بلغ عدد أبياتها أربع وثلاثين بيتا (34)، ونسبة مئوية قدّرت بـ5.87% من مجموع الأبيات.

وما يميّز هذا البحر خفته ورقّته لذلك كان أليق لغرض الغزل الصوفي، حيث يمنح النّفس ارتياحا وابتهاجا، ومن الأمثلة عليه يقول ابن عربي: (مجزوء الرمل)

بِأَثِيلَات النّقَا سرْبُ قَطَــا ضَرَبَ الحُسُ عليها طُنُبَا

///0/0 /0//0/0 ///0 ///0/0 ///0/0 ///0

فعلاتن فاعلاتن فعلا فعلاتن فعلاتن فعلا

...وانْدُبَا قَلْبَ فتًى فارقه يَوْمَ بَانوا وابكيَا وانتحِبَا[2]

ويأتي "**بحر الرجز**" بعد الرمل من حيث الدرجة، وهو من البحور الصافية أيضا يتكون من تفعيلة واحدة تتكرّر ثلاث مرات في الشطر (مستفعلن).

ورد عند العرب تاما، ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا وعند ابن عربي تاما ومجزوءا في أربع مواضع بنسبة مئوية قدّرت بـ6.66% من مجموع القصائد وبلغ عدد ابياتها (63) بيتا.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي ، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص151.

يقول في قصيدة "قد تكذب الريح" من مجزوء الرجز:

بَيْنَ النَّقَــا وَلَعْلَــعِ ظِبَاءُ ذَاتِ الأَجْرَعِ

0/0/0// 0//0// 0//0// 0//0/0/

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلـن

تَرْعَى بِهَا فِي خَمْرٍ خَمَائِـلاً وَتَرْتَعِـــي[1]

استهوى ابن عربي هذا الإيقاع فاتخذه سبيلا إلى الطرب والنشوة محمّلا إيّاه أحاسيسه التي ضاق بها عالمه النفسي.

أمّا "**بحر الخفيف**"، وهو بحر ثنائي التفعيلة (فاعلاتن، مستفعلن) استخدمه العرب تاما ومجزوءا ولكن ابن عربي اكتفى بتوطئة في ثلاثة مواضع فقط بنسبة مئوية قدّرت بـ5% وهي نسبة منخفضة ويليه بحر الهزج، وهو بحر صاف أحادي التفعيلة (مفاعيلن) وظفه ابن عربي في قصيدة واحدة تتألف من تسع أبيات قدرت نسبتها بـ1.66%، ثم بحر المديد المركب من تفعيلتين (فاعلاتن فاعلن) تتكرّر أربع مرّات والذي اقتصر هذا الإيقاع على قصيدة واحدة بنسبة مئوية 1.66% من مجموع القصائد.

و"**بحر السّريع**" مزدوج التفعيلة، الذي نذر استعماله في "ترجمان الأشواق"، حيث وظّفه ابن عربي في مقطوعة واحدة بنسبة مئوية قدّرت بـ0.86% من مجموع الأبيات.

وفي المرتبة الأخيرة يأتي "**بحر الوافر**"، والذي يتكون من تفعيلتين (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) بمقطوعة واحدة تتكون من أربع أبيات بنسبة تقدّر بـ 0.69% من مجموع الأبيات وهي أضعف نسبة في الديوان، يقول فيها:

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص139.

أُطارحُ كُلَّ هَاتِفَـــةٍ بأيْـــكٍ عَلَى فَنَنٍ بِأَفْنَانِ الشُّجُـــونِ[1]

//0///0 //0///0 //0/0 //0///0 //0///0 //0/0

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ولعلّ الجدول التالي يبيّن بصورة واضحة نسب توظيف البحور المستخدمة في الديوان:

| البحور الشعرية | عدد القصائد والمقطوعات | نسبتها إلى الديوان | عدد الأبيات | نسبتها إلى الديوان |
|---|---|---|---|---|
| 1-الطويل | 19 | %31.66 | 121 | %20.89 |
| 2-الكامل | 13 | %21.66 | 113 | %19.51 |
| 3-المتقارب | 06 | %10 | 89 | %15.37 |
| 4- الرجز | 04 | %6.66 | 63 | %10.88 |
| 5- البسيط | 07 | %11.66 | 62 | %10.70 |
| 6- الخفيف | 03 | %5 | 42 | %7.25 |
| 7- المديد | 01 | %1.66 | 37 | %6.39 |
| 8- الرمل | 04 | %6.66 | 34 | %5.87 |
| 9- الهزج | 01 | %1.66 | 09 | %1.03 |
| 10-السريع | 01 | %1.66 | 05 | %0.86 |
| 11-الوافر | 01 | %1.66 | 04 | %0.69 |

وعند استقرائنا لهذا الجدول الذي يوضح ترتيب البحور حسب عدد أبياتها في ديوان "ترجمان الأشواق" يمكننا أن نستنتج أن الشاعر مزج بين البحور البسيطة الصافية التي تتألف من تفعيلة واحدة، والبحور المركبة التي تتكون من تفعيلتين وهو بذلك احترم النظام الخليلي، وتمسك بعمود الشعر العربي القديم.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص163.

حيث احتل بحر الطويل الصدارة في الديوان فنال أعلى نسبة ثلث (3/1) أوزان القصائد في الترجمان، وهذا يعني أنّ الشاعر جارى الشعراء القدامى في اختيار الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع التي تلائم موضوع الوصف والغزل والحنين لأن بين الموضوع والإيقاع علاقة وثيقة فهو يمثل حركة النفس وحالاتها ، ثم أن الموضوع يختار إيقاعه.

استهوى ابن عربي إيقاع الكامل فوظفه في قصائده بنسبة 21.66% وهي نسبة مرتفعة تمثل خُمْس5/1 أوزان قصائد الديوان، ويعود اهتمامه به إلى اتساعه وسلاسته، ودرجة تدفق نغماته التي تنسجم مع تجربته الصوفية، ومجاهداته ومشاهداته.

استخدم كذلك البسيط والمتقارب والرمل والرجز بنسب متقاربة حرصا منه على بناء إيقاعات تتميّز بالرزانة والجدية والتأثير في الملتقى فضلا عن أنها تخدم كثيرا الناحية العرفانية.

أما بقية البحور الأخرى كالخفيف، الهزج، المديد، السريع والوافر، فقد كان حضورها محتشما إن لم نقل ناذرا، ومثّل الوافر أضعف نسبة في الديوان، ومردّ ذلك أن ابن عربي كان يتخيّر الوزن الذي يلائم حالته النفسية المتأملة ومحيطه العرفاني المليء بالأسرار والألغاز والمتناقضات.

وطبعا كثيرة هي الأوزان التي تخلّلتها بعض الزحافات والعلل (مستفعلن- متفعلن/فاعلن، فعلن...) لضبطها وللتوفيق بينها وبين التراكيب اللغوية. ثم أن ابن عربي كان يلجأ إلى ذلك حينما تكتنفه خلجات روحية، ونسمات ربانية ترددها هذه الإيقاعات المختلفة بزيادة أو نقص.

أمّا ميل الشاعر إلى استخدام البحور التامة أكثر من المجزوءة، إذ سيطرت سيطرة واضحة فذلك لانسجامها مع جل الأوزان الشعرية، ومع التجربة الشعرية الصوفية.

وخلاصة القول أن الشيخ الأكبر ينزع في ديوانه "ترجمان الأشواق" منزعا تقليديا من خلال موضوع الغزل -وإن كان غزلا صوفيا- الذي احترم كلّ مقاييسه ومعاييره (الأطلال، والرسوم والقافلة والشوق، ووصف المحبوبة...) واختياره للأوزان الطويلة المناسبة لبث اللوعة، وتصوير العالم النفسي ناهيك عن منح النفس أريحية وأُنسا وصفاءً.

**- القافية:**

إنّ القافية بالنسبة للقصيدة الشعرية ركن وركيزة أساسية لا تستقيم إلاّ بها، وهي كذلك جزء من أجزاء الإيقاع، وأهم عنصر في الصوت الموسيقي تساهم في انتظام الوزن وإحداث الانسجام النغمي وقد حدّدها الخليل بن أحمد الفراهيدي في قوله: "هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله"[1].

يذكر ابن رشيق (ت456هـ) أن القافية على المذهب، وهو الصحيح تكون مرّة بعض كلمة ، ومرّة كلمة، ومرة كلمتين[2].

ومهما يكن من اختلاف التعاريف حول تحديد موقع القافية في البيت الشعري، فإنّها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[3].

هي بدون شك تعمل على تناسق واستقامة الوزن مما يكسب القصيدة تناسقا وجمالا وطربا، كما أن ترديد المقطع المقفى آخر كل بيت يضمن للنص وحدته بنائه، ويحقق انسجامه الصوتي، ونظرا لأهميتها وضرورتها الحتمية فقد أولاها الشعراء عناية خاصة.

ولا شكّ أنّ المتأمل في قصائد ديوان "ترجمان الأشواق" يلاحظ أن الشيخ الأكبر حرص حرصا شديدا على انتقاء قوافيه وحروف رويّه التي تمنح شعره قوة الإيقاع وقوة الجرس، وقوة التأثير فلا يخفى أن أساس القافية حرف الرّوي، وقد وضعه علماء العروض في المقام الأول لأنّه الحرف الذي تنبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة لامية أو بائية أو ميمية...

وعند تتبّع القوافي في ترجمان الأشواق، وجدنا أن ابن عربي قد استعمل القوافي المطلقة والمقيّدة، ولكن المطلقة أخذت المساحة الأكبر والحيّز الأوسع.

---

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص246.

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1404هـ-1981م، ص151.

[3] المرجع نفسه، ص151.

### 1- القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها حرف الروي متحركا بالضم أو الكسر أو الفتح[1]، اشتملت على خمس وثلاثين (35) قصيدة ومقطوعة، بلغ عدد أبياتها أربعين وخمسمائة بيتا شعريا (540) بنسبة مئوية قدّرت بـ93.26% من مجموع الأبيات، وهذا يوضح أن الديوان كلّه تقريبا مطلق القوافي، توزّعت على صورها الثلاث: المضمومة والمكسورة والمفتوحة.

فأمّا المضمومة -ما كان رويّها مضموما- فأبياتها أربع وستون بيتا (64) حوَتها ثمان قصائد ومقطوعات ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي:

أضَاء بذاتِ الأضَا بارقُ مِنَ النُّورِ فِي جَوِّهاَ خَافقُ[2]

0//0/

فاعلن

والقافية في البيت هي آخر مقطع صوتي "خَاْفِقُوْ" (فاعلن).

وأمّا القافية المفتوحة —ما كان رويّها مفتوحا- فنسبتها أكبر حيث بلغت أبياتها أربع ومائتي بيتا (204) ضمّت سبعة عشر قصيدة ومقطوعة، ومن أمثلة ذلك قوله:

بِأَبِي الغُصُونِ المَائِلاَتِ عَوَاطِفَا العَاطِفَاتِ على الخُدُود سَوَالِفَا[3]

0//0/

فاعلن

وجاءت القافية في مقطع (والفا).

وأما القافية المكسورة ات المجرى المكسور فقد احتلت الصّدارة في الديوان، حيث بلغت اثنين وسبعين ومائتي بيتا (272) شملتها تسع وعشرين قصيدة ومقطوعة ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي:

---

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص111.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص144.

رأى البَرْقَ شرقيًّا، فَحَنَّ إِلى الشَّرْقِ ولَوْ لاَحَ غربيًّا لحَنَّ إلى الغَربِ[1]

0/0/

فاعل

والقافية هنا هي "غربي"، ومن خلال هذا العرض الموجز للقافية المطلقة في ديوان "ترجمان الأشواق" تبيّن أن القافية المكسور تأتي في المرتبة الأولى والقافية المفتوحة في المرتبة الثانية وأما القافية المضمومة فمرتبتها الأخيرة.

والجدول التالي يوضّح الترتيب والنسبة المئوية:

| **مجرى الروي** | **عدد القصائد والمقطوعات** | **عدد الأبيات** | **النسبة المئوية بالنسبة للقوافي المطلقة** |
|---|---|---|---|
| المكسور | 29 | 273 | %47.1 |
| المفتوح | 19 | 205 | %35.40 |
| المضموم | 08 | 64 | %11.05 |
| المجموع | 56 | 542 | %39.60 |

ومن خلال هذا الإحصاء البسيط نجد أنّ الديوان كلّه تقريبا جاءت قوافيه مطلقة متحركة الرّوي بالكسر وبالفتح وبالضم ولكن الكسر كان أقوى وأعظم وهي سمة الشعر العربي القديم الذي يعتمد في الأغلب على المجرى المكسور باعتبار الكسرة أقوى من الضمة والفتحة، ولم يخرج ابن عربي عن هذا النهج وعن معاني ودلالات الحركات التي تتناسب مع درجة قوّتها، فقد اختار الكسرة للدلالة على التواضع واللين وإظهار الضعف والانكسار، واستخدم الضمَ ليشير إلى القوة والثبات والسمو؛ أما الفتح فيناسب السعة والاطمئنان وينسجم مع الوضوح والبوح، وجاءت القافية حسب ورودها مطلقة مجرّدة من التأسيس والردف موصولة بالألف أو بالواو أو بالياء.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص 74.

## 2- القافية المقيّدة:

ما كان رويّها ساكنا أي مقيّدا لا حرف بعده، و"هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي"[1]، وناذر في ديوان "ترجمان الأشواق"، حيث ورد منها قصيدتان تضم كل واحدة ثلاثة عشر بيتا (13) ومقطوعتان تحتوي كل مقطوعة على ستة أبيات (6) ومجموعها سبعة وثلاثون بيتا شعريا بنسبة مئوية تقدر بـ 6.39%، ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي:

رَعَى اللهُ طَيْرًا عَلَى بَانَةٍ        قَدْ أَفْصَحَ لِي عَنْ صَحِيحِ الخَبَرْ[2]

0//0

هذا وقد تنوعت القافية المقيدة، فجاءت مردفة بالألف في ستة أبيات، ومجردة من التأسيس والردف في واحد وثلاثين بيتا والجدول التالي يبيّن ذلك:

| القافية وأنواعها | عدد الأبيات | النسبة المئوية لعدد الأبيات |
|---|---|---|
| مقيدة: مردفة بالألف | 6 | %1.03 |
| مقيدة: مجردة من التأسيس والردف | 31 | %5.35 |
| مقيدة: الروي ساكن | 37 | %6.39 |

ونستنتج من خلال هذا الجدول الإحصائي البسيط أن القافية المقيدة قليلة الاستعمال، والحظ الأوفر كان للقافية المطلقة، حيث مثلت سبعة وثلاثين بيتا شعريا من مجموع تسع وسبعين وخمسمائة بيتا شعريا وهذا يؤشر إلى النزوع التقليدي لابن عربي، وأنّه لم يشدّ عنه غيره من الشعراء العرب الذين يفضلون القوافي المطلقة التي تستدعي قوة وإظهارا في النطق جلبا للانتباه، وهو ما يتناسب مع وضوح التجربة الصوفية وإظهار الحب والتعلق بالذات العليا.

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص281.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص174.

ولا تكون القصيدة مقفاة إلاّ "إذا اشتملت على ذلك الصوت المكرّر في أواخر الأبيات..."[1]، حرف له تأثير قوي على أذن السامع، ودور كبير في ضبط واتزان القصيدة (حرف الرويّ).

## - حرف الروي:

يعدّ حرف الرويّ من أهم العناصر التي تشكل القافية فإليه تنسب القصيدة كلّها، وبه يحدث التوازن الإيقاعي ويتحقق الأثر الجمالي من خلال تكراره في أواخر الأبيات حيث يختتم كل بيت بنفس المظهر الإيقاعي والصورة السمعية.

ومن خلال الإحصاء الذي قمت به لحروف الروي في ديوان "ترجمان الأشواق" لابن عربي تبيّن لنا ما يلي:

| حرف الروي | عدد التواتر | النسبة المئوية (60) لعدد القصائد والمقطوعات | الرتبة | نسبة شيوعه في الشعر العربي |
|---|---|---|---|---|
| الدال | 11 | %18.33 | 1 | شائع بكثرة |
| النون | 8 | %13.33 | 2 | شائع بكثرة |
| الرّاء | 7 | %11.66 | 3 | شائع بكثرة |
| الميم | 7 | %11.66 | 3 | شائع بكثرة |
| اللاّم | 5 | %08.33 | 5 | شائع بكثرة |
| الباء | 4 | %6.66 | 6 | شائع بكثرة |
| القاف | 4 | %6.66 | 6 | متوسط الشيوع |
| السين | 3 | %5 | 8 | شائع بكثرة |
| الخاء | 2 | %3.33 | 9 | متوسط الشيوع |
| العين | 2 | %3.33 | 9 | متوسط الشيوع |
| التاء | 2 | %3.33 | 9 | متوسط الشيوع |
| الفاء | 1 | %1.66 | 12 | شائع بكثرة |

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص247.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الجيم | 1 | %1.66 | 12 | متوسط الشيوع |
| الكاف | 1 | %1.66 | 12 | شائع بكثرة |
| الضاد | 1 | %1.66 | 12 | قليل الشيوع |
| الهاء | 1 | %1.66 | 12 | قليل الشيوع |

ويتّضح من خلال الجدول مجموع حروف الروي التي بنيت عليها قصائد "ترجمان الأشواق" وهي (د، ن، ر، م، ل، ب، ق، س، خ، ع، ت، ف، ج، ك، ض، هـ)، فقد استخدم ابن عربي ستة عشر رويّا، ورتّبت في الجدول حسب عدد المرّات، وكان حرف "الدال" هو الرويّ الغالب إذ ورد أحد عشر مرّة في ست قصائد وخمس مقطوعات بمجموع 73 بيتا، وبنسبة مئوية قدرت في عدد القصائد والمقطوعات بـ18.33%، ثمّ حرف النون بنسبة 13.33% وُظّف ثماني مرّات في أربع قصائد، وثلاث مقطوعات ونتفة واحدة، مجموع أبياتها 75 بيتا، ويأتي حرف الراء والميم في نفس المرتبة إذ استخدما سبع مرات وبنسبة مئوية قدّرت بـ11.66%، ولكن عدد أبيات رويّ "الراء" (73) أكثر من عدد روي "الميم" (44)، ثم حرف اللام الذي ورد خمس مرّات في أربع قصائد ومقطوعة واحدة مجموع أبياتها (39) بيتا شعريا ونسبة مئوية قدّرت بـ08.33% ويليه حرف الباء والقاف في المرتبة السادسة إذ وظّفا أربع مرّات بنسبة مئوية قدّرت بـ6.66%، فحرف الباء ورد في أربع قصائد عدد أبياتها (78) بيتا شعريا، وحرف القاف في ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة مجموع أبياتها (48) بيتا ثمّ حرف السين باستعماله ثلاث مرّات في قصيدتين ومقطوعة واحدة عدد أبياتها 27 بيتا قدّرت نسبتها المئوية بـ5%، وبعده حرف الخاء والعين والتاء في نفس المرتبة، إذ وَظّف كل حرف مرّتان بنسبة مئوية قدّرت بـ3.33%، فالعين وردت في قصيدتين مجموع الأبيات (34) بيتا، والخاء في قصيدة ومقطوعة بمجموع (12) بيتا، والتاء في قصيدة ومقطوعة وأبياتها (11) بيتا.

ويقل استعمال حرف الفاء والجيم والكاف والضاد والهاء، حيث يظهر كل حرف مرّة واحدة بنسبة مئوية قدّرت بـ1.66% من مجموع نصوص الديوان (60): القصيدة الفائية عدد أبياتها (23) بيتا، والقصيدة الجيمية ضمّت (14) بيتا، والكافية اكتفت بـ

(12) بيتا والهائية (11) بيتا)، وأخيرا جاء رويّ "الضاد" الذي ورد في مقطوعة تتكوّن من خمس أبيات فقط.

كما يتجلّى كذلك من خلال هذا الجدول أن هناك حروفا هجائية كثيرة الشيوع في الشعر العربي، وفي ديوان "ترجمان الأشواق" كالدال، والنون والراء والميم واللام... وهذا يؤكد محافظة ابن عربي على النموذج التقليدي، والتزامه بالشكل الشعري العتيق والقاعدة العروضية.

وحتى نقف على جمالية الأصوات المنتقاة رويّا كان لا بدّ أن نقوم بإحصاء المواصفات والخصائص الصوتية لكلّ حرف في الجدول التالي:

| رتبة تواتر الحروف 579 حسب عدد الأبيات | الحروف | عدد الأبيات | النسبة المئوية % | المخارج | الصنف | النوع |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | ب | 78 | %13.47 | شفوي | شديد | مجهور(مفخم) |
| 2 | ن | 75 | %12.95 | لثوي | متوسط | مجهور(خيشومي) |
| 3 | د | 73 | %12.6 | لثوي | شديد | مجهور(مرقق) |
| 4 | ر | 73 | %12.6 | لثوي | متوسط | مجهور(مكرر) |
| 5 | ق | 48 | %8.29 | لهوي | شديد | مجهور(مرقق) |
| 6 | م | 44 | %8.59 | شفوي | متوسط | مجهور(خيشومي) |
| 7 | ل | 39 | %6.73 | لثوي | متوسط | مجهور(جانبي) |
| 8 | ع | 34 | %5.87 | وسط الحلق | رخو | مجهور(خيشومي) |
| 9 | س | 27 | %4.66 | أسناني | رخو | مهموس(الصفير) |
| 10 | ف | 23 | %3.97 | أدنى حنكي | رخو | مجهور(منفتح) |
| 11 | ج | 14 | %2.41 | أدنى | رخو | مجهور(منفتح) |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | حنكي | | |
| 12 | خ | 12 | %2.07 | لهوي | رخو | مهموس(مستعل) |
| 13 | ك | 12 | %2.07 | حنكي | شديد | مهموس(مستفل) |
| 14 | ت | 11 | %1.89 | أسناني | شديد | مهموس(انفجاري) |
| 15 | هـ | 11 | %1.89 | أقصى حلقي | رخو | مهموس(منفتح) |
| 16 | ض | 05 | %0.86 | أسناني | رخو | مجهور(جانبي) |

وإذا تأمّلنا جيّدا الجدول الإحصائي نجد أن الحروف المنتخبة رويا في ديوان "ترجمان الأشواق" –حسب عدد الأبيات– هي: (ب، ن، د، ر، ق، م، ل، ع، س، ف، ج، خ، ك، ت، هـ، ض)، فقد فضّل ابن عربي بعض الأصوات على الأخرى لوضوحها وجهرها ﺗﻬا، ولم يستخدم الكثير من الحروف كالحاء، والذال، والزاي، والطاء والظاء، والغين، والشين والواو والثاء...) و"هي حروف ناذرة في مجيئها رويا"[1]، وهذا يدلّ دلالة واضحة على تمكّن الشاعر من توظيف الأصوات التي تنسجم مع التعبير عن الألم والحزن، والأشجان، وتتلاءم مع معاني الحبّ والفناء. وأنّ هناك مشاهد روحية، ومواقف خفية تدعوه إلى توظيف هذه الأصوات فنراه يصطفي حرف الباء رويّا في ديوانه في أربع قصائد تتراوح في الطول ما بين سبع (7) إلى سبع وثلاثين (37) بيتا ومجموع أبياتها (78) بيتا، فيحتلّ المرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات بعدما كان في المرتبة الخامسة من حيث عدد المرّات، ويعود ذلك الاختيار إلى خصائصه الصوتية، فهو صوت شفوي شديد، مجهور شائع بكثرة في أشعار العرب، ويليه حرف النون باستحواذه على خمس وسبعين (75) بيتا وبنسبة قدّرت بـ12.95% وهي نسبة مرتفعة تشير إلى جوهر هذا الصوت وجماليته فهو صوت لثوي مجهور خيشومي يحدث جرسا موسيقيا يمنح القصيدة الشعرية رنّة واتّزانا.

[1] موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص248.

ثم حرف الدال والراء في نفس المرتبة في ثلاث وسبعين (73) بيتا وهما حرفان يتّفقان في المخرج والنوع (لثوي مجهور)، ويليقان بالقصائد الطويلة الليّنة الغزلية ثم حرف القاف بـ(48) بيتا شعريا بنسبة مئوية قدرت 8.29% ويليه حرف الميم بـ(44) بيتا شعريا، ويُستحسن هذا الصوت عند العرب لما يتميّز به من غُنّة عذبة تُداعب المشاعر والأحاسيس، وتؤثّر في النّفس وعلى السّمع، وبعده حرف اللام بـ(39) بيتا وحرف العين بـ(34) بيتا شعريا وهما صوتان ينفردان بشحنة نغمية متميّزة تترجم الاشتياق الرحماني والهيام الإلهي، ويأتي حرف السين في (27) بيتا، ثم حرف الفاء بـ(23) بيتا وقد استخدما بنسب متقاربة، وحرف الجيم الذي اختير لقصيدة واحدة تضمّ (14) بيتا وحرفي الخاء والكاف في (12) بيتا، ثم حرف التاء والهاء في (11) بيتا.

وأخيرا حرف الضاد الذي يحتوي على (5) أبيات من مجموع (579) بيتا، وبنسبة مئوية قدّرت بـ0.86%، وهي أضعف نسبة.

نستنتج –إذن– أنّ ابن عربي في اختياراته الشعرية، وفي تنويعاته الصوتية كان منقادا لسلطة عليا، ومطوقا بالعقد الأبدي المطلق، فهو يخترق من خلال هذا الحب الأنثوي حجب الحقيقة محاولا الكشف عن غوامض الاستتار، وتحقيق الوصال الحقيقي أين يصبحا كلاّ موحّدا، وحرفا مشدّدا، ومن أجل ذلك، فقد استثمر الشيخ الأكبر كلّ الإمكانات الصوتية والنغمية ليجعل من "ترجمان الأشواق" سيمفونية رائعة الإيقاع، قويّة الوقع تترجم تجربة عرفانية ووجدانية مليئة بالأسرار والخفايا تنشد الحب والفناء.

ومن أجمل ما قال ابن عربي:

إنّ الفراقَ مع الغرَامِ لَقَاتِلِي     صَعْبُ الغَرَامِ مَعَ الّلقَاءِ يَهُونُ[1]

وإذا كان الشعر يستمدّ شاعريته وجماله وقوّته من انسجام الوزن والقافية، وتناسب الأصوات ومخارجها، فثمّة ظاهرة صوتية أخرى تساهم في إرساء البنيان الصوتي والتشكيل الجمالي للقصيدة الشعرية ألا وهي ظاهرة التصريع.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص72.

- **التصريع:**

تقنية صوتية جمالية لها أثرها في إظهار الإطار الصوتي للمطلع الشعري، "وتصريع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه"[1]، ويعرّفه ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) بقوله: "فأمّا التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[2].

والتصريع يدلّ على قدرة الشاعر وثراء رصيده اللغوي، وحسن استخدامه للفظ العربي، وهو ما تميّز به شاعرنا ابن عربي حيث حضر هذا الفن في "ترجمان الأشواق" بشكل مكثّف وبنوعَيْه الخارجي والداخلي أي في مطلع القصيدة وداخلها، فاستحوذ على أربعين نصّا (29) قصيدة و(11) مقطوعة، وبنسبة مئوية تقديرها 66.66%، وبهذا يكون أكثر من نصف الديوان مصرّعا.

## 1- التصريع في مطلع القصيدة:

أقبل الشعراء القدامى على النوع من التصريع الذي يحقّق تناسقا في البنية الشعرية، وتناغما دلاليا ناهيك عن الجمال والبهاء الذي يضفيه على القصيدة الشعرية وقد عمد ابن عربي كغيره إلى هذا الفن الشعري، وأبدع فيه، ولعلّ ما جاء في الديوان يؤكّد ذلك (40) مطلعا مرصّعا، ومن مطالعه المرصّعة في القصائد كقوله:

مَا رَحَلُوا يَوْمَ بَانُوا البُزَّلِ **العيسَا**          إلاّ وَقَدْ حَمَلُوا فِيهَا **الطَّوَاوِيسَا**[3]

وأيضا:

قِفْ بِالطُّلُولِ الدَّارِسَاتِ **بِلَعْلَعِ**          وَانْدُبْ أَحِبَّتَنَا بِذَاكَ **البَلْقَعِ**[4]

[1] تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مريض الحسيني الزبيدي، ج21، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، طبعة الكويت، ص325.

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج1، ص173.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص123.

وكذلك في قوله:

قِفْ بِالمَنَازِلِ، وَانْدُبْ **الأَطْلَالَا** وَسَلِ الرُّبُوعَ الدَّارِسَاتِ **سُؤَالَا**: [1]

وقوله:

غَادَرُونِي بِالأُثَيلِ **وَالنَّقَا** أَسْكُبُ الدَّمْعَ، وَأَشْكُو **الحُرَقَا**[2]

كلّها استهلالات مصرعة تحقق فيها التطابق الإيقاعي بين العروض والضرب (العيسا- الطواويسا/ لعلع-البلقع/ الأطلالا-سؤالا/ النّقا-الحرّقا) فمنح للقصيدة نغما موسيقيا عذبا، وإيقاعا شجيّا، وانسجاما بين اللفظ والمعنى يستحسنه القارئ ويحرّك حسّه الفنّي، فيحدث التدفّق الجمالي.

أما التصريع في مطلع المقطوعة فنمثّل له بهذه الأبيات:

يُذَكِّرُنِي حَالُ الشَّبِيبَة **وَالشَّرْخِ** حَدِيثًا لَنَا بَيْنَ الحَدِيثَة **وَالكَرْخِ**[3]

وفي موضع آخر يقول:

حَمَامَةَ البَانِ بِذَاتِ **الغَضَا** ضَاقَ لما حَمَّلْتِنيه **الفَضَا**[4]

لقد جاء مطلع المقطوعتين مصرّعا، وتمثّل في عروض البيت الأوّل (الشرخ) وضربه (الكرخ) فكليهما ينتهي بحرف "الخاء" المكسورة، وفي البيت الثاني بين (الغضا والفضا) في حرف "الضاد" المفتوحة والموصولة بالألف.

ويتّضح من خلال هذا العرض الموجز للمطالع المصرّعة أنّ ابن عربي سار على النهج القديم، وحرص كثيرا على استعمال هذه الظاهرة الفنية، بل جعلها أساس بنائه الشعري في "ترجمان الأشواق" وإذا أسهمت في إثراء المعنى وتعزيزه، وإضفاء عنصر الطرب والجمال

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص162.

[4] المصدر نفسه، ص190.

الموسيقي فإنّها أظهرت قدرة الشاعر، وطاقته الإبداعية في حسن النظم وانتقاء اللفظ، كما كشفت عن تباريح الحب وأحوال وتقلّبات الذات المعشوقة باحثة عن سرّ الحياة وتحقيق اللقاء والفناء.

## 2- التصريع في فحوى القصيدة:

ويتفوّق أكثر ابن عربي عندما يضيف إلى التصريع المطلعي تصريعا آخر داخل القصيدة أو المقطوعة، فينجم عن هذا الجمع قيمة إيقاعية أسلوبية بالغة ذلك أنّ التصريع في مستهل القصيدة يلفت الانتباه، ويشدّ القارئ، والإتيان به في أثنائه يفاجئه ويوقظ فيه الحس الفنّي والذوق الجمالي.

ولقد بلغ عدد القصائد المصرّعة بداية ووسطا في "ترجمان الأشواق" تسع قصائد، واقتصر التصريع الداخلي على ثلاث قصائد فقط. ومن الشواهد على ذلك في قوله:

يَا أُولِي الأَلْبَابِ، يَا أُولِي **النُّهَى** هِمْتُ مَا بَيْنَ المَهَاةِ و**المَهَــــا**

مَنْ سَهَا عَنِ السُّهَا فَمَا **سَهَا** مَنْ سَهَا عَنِ المهَاة قَدْ **سَهَـــا**

...نَظَمَ الحُسْنُ مِنَ الدُّرِّ **لَهَـــا** أَشْنَبًا أَبْيَضَ صَافِي **كَالمَهَـــا**

...غَرَضِي لَفْظَةُ هَا مِنْ **أَجْلِهَا** لَسْتُ أَهْوَى البَيْعَ إِلاَّ هَا **وَهَا**[1]

وفي قصيدة قافية رائعة يقول:

أَضَاءَ بِذَاتِ الأَضَا **بَارِقٌ** مِنَ النُّورِ فِي جَوِّهَا **خَافِقُ**

...فَلَيْلَيَّ مِنْ وَجْهِهَا **مُشْرِقٌ** وَيَوْمَيَّ مِنْ شعْرِهَا **غَاسِقُ**[2]

وفي مقطوعة يقول:

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص177، 178، 179.

[2] المصدر نفسه، ص159- 161.

أَلْمِم بِمَنْزِلِ أَحْبَابٍ لَهُمْ **ذِمَمُ** سَحَّت عَلَيْهِم سَحَابُ صَوْبُهَا **دِيَمُ**

وَاسْتَنْشِقِ الرِّيحَ مِنْ تِلْقَاءِ **أَرْضِهِم** شَوْقًا لِتُخْبِرَكَ الأَرْوَاحُ أَيْنَ **هُمُ**[1]

كل هذه النماذج جاءت مصرّعة في المطالع وفي الداخل، أمّا ما جاء في الداخل فقط، فقليل جدا نجمعها في هذه الأبيات:

يقول في مقطوعة "مطارحة بأفنان الشجون":

أُطَارِحُ كُلَّ هَاتِفَةٍ بِأَيْكٍ عَلَى فَنَنٍ بِأَفْنَانِ **الشُّجُونِ**

...أَقُولُ لَهَا، وَقَدْ سَمَحَتْ جُفُونِي بِأَدْمُعِهَا تُخْبِرُ عَنْ **شُؤُونِي**[2]

ولعلّ توظيفه كان عند التحوّل من وصف إلى وصف آخر، وفي قصيدته البائية "طنب الحسن" يقول:

بِأُثَيلاَتِ النَّقَا سِرْبُ قَطَا ضَرَبُ الحُسْنُ عَلَيْهَا طُنُبَا

...هَلْ لَدَيْكُمْ خَبَرٌ مِمَّا **نَبَا** قَدْ لَقِينَا مِنْ نَوَاهِمْ **نَصَبَا**

...كَمْ دَعَوْنَا لِوِصَالٍ **رَغَبَا** كَمْ دَعَوْنَا مِنْ فِرَاقٍ **رَهَبَا**[3]

وفي آخر مقطوعة يقول:

أَيَا رَوْضَةَ الوَادِي أَجِبْ رَبَّةَ الحِمَى وَذَاتَ الثَنَايَا الغُرِّ، يَا رَوْضَةَ الوَادِي

...وَمَا شِئْتَ من وَبَلٍ ومَا شِئْتَ مِنْ **نَدَى** سَحَابٌ عَلَى بَانَاتِهَا رَائِحٌ **غَادِ** [4]

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص214.

[2] المصدر نفسه، ص163.

[3] المصدر نفسه، ص151، 152، 158.

[4] المصدر نفسه، ص110، 111.

الملاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر لم يستخدم التصريع في المطلع، واستخدمه في حشو القصيدة والمقطوعتين لأنّه في حالة انتقال دائم من حال إلى حال، وهذا لم ينقص من جمال شعره فهو يحرص دائما على دقّة اللّفظ، وقوة التصوير.

ولعل هذا الجدول الإحصائي البسيط يوضّح مجمل القصائد والمقطوعات المصرّعة مطلعا وحشوا:

| القصائد والمقطوعات المصرّعة | | المطالع المصرّعة | | القصائد والمقطوعات المصرّعة في الأوّل وفي الداخل | | القصائد والمقطوعات المصرّعة في الداخل | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| العدد | النسبة المئوية | العدد | النسبة المئوية | العدد | النسبة المئوية | العدد | النسبة المئوية |
| 0 | %66.66 | 9 | %48.33 | 9 | %15 | 3 | %05 |

ومن خلال إحصاء عدد القصائد والمقطوعات ونسبها المئوية بالنسبة للديوان (60 نصا)، تبيّن لنا أن المصرّعة أخذت النسبة الأكبر إذ قدّرت بـ66.66%، وهذا ما يؤكّد بروز هذه الظاهرة الصوتية والفنية في غزليات ابن عربي، ويدلّ على براعته وحنكته في تصوير تربته العرفانية المفعمة بالطقوس والهواجس النفسية والمغرقة في الحيرة والإبهام من خلال التلاعب بالمفردات الصوفية، وحسن صياغتها وتركيبها، مع مراعاة التنويع الإيقاعي المنسجم مع غموض النفس، وحرقة الأشواق، وشدّة الوله والتّوق إلى معانقة الذات الإلهية، والتلذّذ بالسعادة الأبدية.

وبذلك يكون بناء "ترجمان الأشواق" قد استوفى خصائصه الصوتية والجمالية من خلال استغلال كل الإمكانات الصوتية والطاقات الموسيقية، وحقق شعريته وإبداعه، بل وأكسب الخطاب الشعري الصوفي جمالا وتميّزا.

## ب- شعرية الإيقاع الداخلي:

يتأسّس الإيقاع الداخلي على قيم صوتية تحدث من خلال انتظام تكرار المقاطع الصوتية، وتآلف الحروف، وتركيب الألفاظ وتوازن الجمل، وما يندرج تحتها من أشكال بلاغية كالجناس، الطباق... التي تضفي عنصر التنغيم والموسيقى فتزيد من جمال النص وشعريته ويعرّفه شوقي ضيف "بأنه موسيقى خفّته تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ الشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفيّة يتفاضل الشّعراء"[1].

وأهمية هذا الإيقاع لا تتأتّى من الوزن والقافية، وإنما تنتج عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، ومدى انسجامها وتناغمها مع تجربة الشاعر، الأمر الذي يخلق تفاعلا بين الانفعال الوجداني والنظام الصوتي.

وهذا التلازم والتوحد بينهما يجعل الإيقاع الداخلي عنصرا فعالا في بناء النص الشعري. وتشكيل هندسته الفنية التي تثير إعجاب المتلقي وتمتع أذنه فيشارك المبدع في إحساسه.

ولأن البنية الإيقاعية الداخلية جزء لا يتجزأ من البنية من البنية اللغوية فإنها "تستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية، والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوقف فيها إلا ذو رهف في الحس، وثقافة فنيّة ولغوية واسعة"[2].

[1] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص97.

[2] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، دط، 1977، ص407. نقلا عن النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص481، 482.

ومعنى هذا أن الإيقاع الداخلي "تحكمه قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجرّدين"[1]، إنه يكتسب طابع الشمولية فيضمّ إلى مداره الموسيقى بنوعيها الظاهرة التي تمثلها النغمة والداخلية التي تحقق التناغم.

ونظرا لأهمية هذا المستوى الإيقاعي في بناء الخطاب الشعري الصوفي في ديوان "ترجمان الأشواق" فإنّنا سنتوقّف عند بعض التوازنات الصوتية* التي تكوّن بنية النص الشعري الأكبري وسنكتفي بعنصرين هامّين هما: التكرار والتجنيس خاصة وأنّه سبق تناول هذا الجانب –الإيقاعي- وحتى لا يتّسم بحثنا بنوع من الاجترار والتكرار فقد آثرنا هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين محاولين رصد تأثيرهما على المسار الإيقاعي في "ترجمان الأشواق".

## - أولا: التكرار: répétition:

يعتمد الإيقاع الداخلي كثيرا على التكرار الذي يؤدي دورا هاما في تعميق الإيقاع الصوتي، والنفسي، وخلق تناغما وتوافقا وقبولا فهو من أبرز الظواهر اللغوية والبلاغية ذات القيم الأسلوبية لها أثرها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية والدلالية العامة للنص، ومعناه الترجيع والترديد والمعاودة، وهو أن يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده فيكون المعنى مردّدا واللفظ واحدا. "وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني"[2].

والحقيقة أن التكرار أسلوب تعبيري عرفه العرب منذ القدم، يقول ابن فارس: "ومن سنن العرب التكرار، والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية"[3] وقد ورد في القرآن الكريم بشكل لافت، مما دعا النقاد والدارسون إلى الوقوف مليّا عند هذه البنية اللغوية محاولين

[1] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ص365.

* التوازن الصوتي "جزء من الأجزاء التي تكوّن البنية الصوتية الإيقاعية إضافة إلى عنصري الوزن والأداء، وهي عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنّقص". ينظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص11.

[2] العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج2، ص73.

[3] الصاحبي في فقه اللغة العربية وسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، شرح أحمد حسن بسيج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ61997م، ص158.

كشف أسرارها وإبراز جمالياتها في صورها المختلفة، وما جاء في السور القرآنية من تكرار لبعض الأحرف أو الكلمات، أو المقاطع الصوتية يؤكد ذلك ولعل عروس القرآن "سورة الرحمن" أبلغ تمثيل، وأروع تشكيل لهذه التكرارية الإيقاعية والبلاغية: "فبأيّ آلاء ربكما تكذّبان"، آية تكرّرت كثيرا وأيّ جمال وأيّ إيقاع في تكرارها!؟

والتكرار في الشعر يعمل على: "إثراء العاطفة، ورفع درجة تأثيرها وتركيز الإيقاع، وتكشف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[1].

فالشعر قائم على التكرار الذي يمنحه جرسا موسيقيا، ودلالة معنوية كما يترجم أحاسيس الشاعر واضطراباته النفسية ويشدّ انتباه القارئ، ويجعله يتعايش مع النص، ويشارك الشاعر إبداعه فهو "ذو دلالة نفسية قيّمة تعود بالفائدة على الناقد الأدبي الذي يدرّس الأثر الأدبي من خلال نفسية كاتبه"[2]، إنّه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، وهذا ما تؤكّده "أماني سليمان" في قولها: "يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميّزة تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كلّه مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة"[3].

ومن يطالع شعر ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق، يجد أنّ هذه الخاصية الأسلوبية حاضرة وبكثافة، بل تكاد تغطّي كلّ الديوان وبكل أنواعها وجميع مستوياتها، وإذ لا يمكن حصرها حصرا كاملا فسنحاول أن نلتمس مواطن التكرار مستشهدين ببعض الشواهد الشعرية التي تعبق بجماله وسحره عبر أنواعه الثلاثة:

### أ– تكرار الحرف:

تعدّ ظاهرة التكرار الحرفي من أشهر الظواهر الصوتية، وأكثرها انتشارا وشيوعا في "ترجمان الأشواق" لما تحدثه من أثر موسيقي، ومعنى دلالي يدركه العقل والحواس معا "فتكرار

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1987، ص263.

[2] المرجع نفسه، ص276.

[3] الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج–، أماني سليمان داوود، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص67.

صوت معيّن من شأنه أن يعطي جرسا صوتيا فريدا إلى جانب الأصوات السابقة، أو اللاحقة المكوّنة للفظ، وقد يتكرّر على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرّر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة"[1].

وما نلاحظه في "ترجمان الأشواق" استخدام ابن عربي لحروف معيّنة بنسبة كبيرة تفوق الحروف الأخرى كحرف النون، والرّاء واللاّم، والسين والعين، القاف، الهاء، والميم، ورواج هذه الحروف جعل ديوانه لوحة فسيفسائية حافلة بالألوان الزاهية، والإيقاعات الرنانة المتنوعة ترمز إلى أسرار إلهية وحكم ربانية.

## 1- تكرار الأصوات المهموسة:

تواترت الأصوات المهموسة في الديوان بشكل متفاوت نذكر منها صوت السين، القاف، والكاف والهاء،ومع ضعفها، وهدوئها، وهمسها إلاّ أنّها عبّرت عن أحوال الشاعر ومقاماتها الروحية.

وصوت السين من أكثر الأصوات المهموسة شيوعا في بعض قصائده ومقطوعاته فضلا عن أنّها كانت من حروف الرويّ المنتخبة يقول ابن عربي:

تَوارثَها لَوْح **سَاقَيْهَا سَنَا**، وأنَـــا    أتلو **وأدرسُهـــــا** كأنّني **مـوسَـــى**

...**سألتُ** إذا بلغَتْ **نَفْسِي** تَرَاقِيهَا    ذَاكَ الجَمَالَ، وَذَاكَ اللُّطْفَ **تَنْفِيسَا**[2]

ويقول:

**وسَلْهُنَّ** هل بالحلَبَة الغَادَةُ التِي    تُريكَ **سَنَا** البَيْضَاءِ عِنْدَ **التبسُّم**؟[3]

---

[1] الحداثة الشعرية –الأصول والتجليات–، محمد فتوح، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007، ص347.

[2] ديوان ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص32-34.

[3] المصدر نفسه، ص39.

ويقول أيضا:

**سَلامٌ** عَلَى **سَلْمى** وَمَنْ حَلَّ بِالحِمَى وَحُقَّ لمِثْلِي، رِقَّةً، أن **يُسَلِّما**[1]

وقوله:

**بِالأَمْسِ** كَانَ **مُؤْنِسًا** وَضَاحِكًا وَاليَوْمَ أَضْحَى مُوحِشًا **وَعَابِسًا**[2]

يتكرّر صوت السين في كلّ بيت ثلاث مرّات ويأخذ في كلّ مرّة معنى، فيعبّر عن الحكمة القائمة على النور، لأنّ السين حرف نوراني، وستر روحاني اختاره الله في أول السور القرآنية "عيسق، طس، يس...)، ثم يشير إلى التنفيس والسكينة يقول تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُومِنِينَ﴾[3].

ويتّخذ من "سلمى" رمزا إلى حالة سليمانية وردت عليه من مقام سليمان –عليه السلام– ميراثا نبويا، وإلى مقام المحبة والرّقة والانتقال إلى عالم اللطف[4]، ثم يجمع حرف السين في معنيين مختلفين: معنى الأنس والاستبشار والإشراق (مؤنسا) وفي هذا يقول تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ﴾[5] أي ضاحكة مضيئة مسرورة وفرحة، ومعنى العبوس والغضب ويقول عزّ وجل: ﴿وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ﴾[6] أي عابسة كاشرة مظلمة ومسودّة.

أمّا حرف القاف فقد تكرّر في مواضع عدّة من القصائد والمقطوعات، وقد اختاره الشاعر لقوته، وشدة وقعه "وهو حرف لهوي أصله مجهور، ولكن دخلت عليه صفة التهميس"[7].

[1] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] سورة الفتح، الآية 4.

[4] ذخائر الأعلاق ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص19.

[5] سورة عبس، الآية 38.

[6] سورة القيامة، الآية 24.

[7] ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مطبعة النهضة، مصر، دط، دت، ص81.

وحمّله الشاعر دلالات ضمنية تنسجم مع دلالته الصوتية تعبّر عن مقام الشوق والعشق والانكسار، فهو في حالة مجاهدة ومكابدة لتحقيق اللقاء الإلهي، ومن أمثلة ذلك قوله:

**فَقُلْتُ** للرّيحِ: سِيرِي، **وَأَلْحِقِي** بِهِمْ فَإِنَّهُم عِنْدَ ظِلِّ الأَيْكِ **قُطَّانُ**[1]

ويقول:

لَمَعَتْ لَنَا **بِالأَبْرَقِينَ بُرُوقُ** **قَصَفَتْ** لَهَا بَيْنَ الظُّلُوعِ رُعُودُ[2]

لجأ الشاعر إلى تكرار حرف القاف في (فقلت، ألحقي، قطان، الأبرقين، بروق، قصفت) ليربطها بمفهومه العرفاني، وموقفه الصوفي، حيث ألبسها رموزا وجودية تعبّر عن الأنفاس الشوقية، وعن مقام الطهارة، والإقامة في ظل وكنف الله.

ثم يرمز إلى حالة الشهود والمناجاة الإلهية بالأبرقين (مشهدين للذات، مشهد في الغيب، ومشهد في الشهادة)، وقصف البرق[3].

ويأتي حرف الكاف بأسراره وحناياه في أغلب نصوص الديوان، "وهو صوت شديد مهموس"[4]، يحمل معاني الكينونة والكفاية والملك والكمال، يقول تعالى: ﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾[5]، فالله تعالى كاف عبده وكافله ويقول عزّ وجل أيضا: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[6].

ولهذه الوحدة الصوتية حقيقة نفسية، فهو عندما يردّد حرف "الكاف" —الذي يحتاج إلى جهد— فإنّه يضاعف من ألمه وحرقته وشوقه إلى الذات الإلهية، ويرد هذا التكرار في قوله:

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص54.

[3] ينظر: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص22.

[4] ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص73.

[5] سورة البقرة، الآية 137.

[6] سورة البقرة، الآية 117.

هذي **الرّكابُ إليكُمْ** سَارَتْ بنَا     شوقًا، وما تَرْجُو **بِذَاك** وِصَالاَ

قَطَعَتْ إلَيْكَ سَبَاسِبًا ورِمَالاً،     وَخْدًا، وما **تَشْكُو لِذَاك كلالا**[1]

تتكرّر "الكاف" في (الركاب، إليكم، بذاك، إليك، تشكو، لذاك، كلالا) لتدلّ على اللطيفة الإنسانية الأولى بالمشتاق والتي ترجو الوصال لتكشف الغطاء وتجلي الحقائق[2].

ونختم بحرف الهاء وهو من الحروف المهموسة التي كانت نسبة ورودها منخفضة، يتميّز برخاوته وانسيابه، ويجمع بين الأنين والحنين في تصوير الفراق والهجر ويكرّر حرف "الهاء" و"القاف" فيمزج بين الشدّة والرخاوة، وبين القسوة والرحمة في قوله:

**تَهوِي** فتُقْصِدُ كُلَّ قَلْبٍ **هَائِمٍ**     **يَهْوَى** الحِسَانَ بِرَاشِقٍ **ومُهَنَّدِ**[3]

ويتصل تكرار حرف "الهاء" بمعاني الحبّ والهوى حيث تهوى (تنزل) الحكم الإلهية من الأعلى إلى قلب كلّ متعلّق هائم، ويشير ها هنا إلى مقام المشاهدة (يهوى القلب الحسان وهي الحكم)[4].

## 2- تكرار الأصوات المجهورة:

، الأصوات المجهورة التي هيمنت على مساحة كبيرة من الترجمان "الراء، العين، اللام، الميم، النون"، وهي نسبة طبيعية "لأنّ شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخُمْس أو عشرين في المائة منه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة"[5].

والملاحظ أن حرف "الراء، اللام والنون" يتكرّر في حشو وعروض ورويّ القصيدة في كثير من المرّات مما يمنحها إيقاعا وتجانسا صوتيا، وهي من الأصوات الزلقية التي تتميّز

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص138.

[2] ينظر: ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص121.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص115.

[4] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص120.

[5] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص23.

توسّط وهي "مع قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنّها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع..."[1]، ويحتل حرف "النون" الصدارة في الترجمان حيث يتوافق مع حال الشاعر، ويطبع شعره بطابع الحزن، والحسرة والألم، فضلا عن النغم الموسيقي الناتج عن تكراره، ويظهر ذلك في قوله:

يَا **بَانَةَ** الوَادِي **أَرِينَا فُنُنًا** فِي **لِينٍ** أَعْطَافٍ لَهَا أَوْ قُضُبَا[2]

وفي قصيدته المشهورة "تناوحت الأرواح" يتكرّر حرف النون في المتن وفي روي القافية، نقتبس منها قوله:

أَلَا يَا حَمَامَاتِ الأَرَاكَةِ **وَالبَانِ** **تَرْفَقْنَ** لَا **تُضْعِفْنَ** بِالشَّجْوِ **أَشْجَانِي**

**تَرفقْنَ** لَا **تَظْهَرْنَ بِالنَّوْحِ** وَالْبُكَا خَفيَّ صَبَابَاتِي **وَمَكْنُونَ أَحْـــزَانِي**[3]

هيمن صوت النون على هذه الأبيات بنسبة كبيرة حيث تكرّر في كل بيت أكثر من مرّة (البان، ترفقن، تضعفن، أشجاني، ترفقن، تظهرن، النّوح، مكنون، أحزاني).

وهذا يدلّ على مساهمته في تكثيف المعنى، وتعميق المدلول لأنّه من الأصوات الأساسية التي تعبّر عن المشاعر النفسية الحزينة "وتصف حالته التي تعجّ بالشّكوى والعتاب، والألم والحرقة والحسرة لما يتعرّض له من صدود من معشوقته —الذات العليا-... وهي معان يفيض بها كلّ بيت، وينسجم فيها مع صوت النون، ولعلّ هذا المعنى ما دفعهم لتسميته الصوت النوّاح"[4].

أما حرف "الرّاء" فقد تكرّر كثيرا خاصة في الرويّ، وهو صوت ينفرد بصفة التكرير لقابليتها له، "فالرّاء صوت مكرّر لأنّ التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا

[1] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص55.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص131.
[3] المصدر نفسه، ص58.
[4] الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داوود، ص89.

يتكرّر في النطق بها كأنّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا ليّنًا يسيرا مرّتين أو ثلاثا لتتكوّن الرّاء العربية"[1].

وقد لجأ الشاعر إلى تكرار صوت الرّاء المجهور لأنّه يضفي على القصيدة أو المقطوعة اهتزازا إيقاعيا متناسقا، ويساهم في تأكيد المعنى، وترسيخ الرؤية الصوفية، يقول ابن عربي:

نفسي الفِدَاءُ لبيـــضٍ **خُرَّدٍ عُـــرُبِ** لَعِبْنَ بِي عند لَثْم **الرُّكْنِ والحَجَرِ**

...إن **أسفرت** عن محيّاهَا **أَرَتْكَ** سَنًا مثـل الغَزَالَة **إِشْرَاقًا** بِلاَ **غَبَـرٍ**[2]

ويقول أيضا:

وسَأَلْتُهَا لما **رأيتُ رُبُوعَهَـــا** **مَسْرَى الرِّياحِ الذَّارِيَاتِ الأرْبَعِ**[3]

وردت الراء مفتوحة ومكسورة ومضمومة وساكنة في (خُرَّد، عُرُبُ، الرُّكن، الحجر، أسفرت، أرتك، إشراقا، غَبَر، رأيت، ربوعها، مسرى، الرياح، الذاريات، الأربع) حيث تكرّرت في هذه الأبيات الثلاث أربعة عشر مرّة لأنّ الشاعر يريد جلب الانتباه إلى جمال المحبوبة، ورسم صورة الذات المنفعلة والمتوهجة والمشتاقة إلى ربوعها، هي رغبة حبّ عارمة في لقاء الله.

أما حرف "اللاّم" فنسبته في الترجمان متوسطة "وهو صوت متوسط بين الشدّة والرخاوة، ومجهور أيضا"[4]، اختاره الشاعر لما يحمله من صفات نورانية وأسرار إلهية، وما يصدره من نغمات موسيقية متنوّعة تنوع حركاته، وقد تكرّر صوت "اللام" في حشو القصيدة أو المقطوعة، وفي رويّ قافيتها، ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي:

**...فَقَالَ لِسَانُ الحَالِ** يُخْبِرُ أَنَّهَا **تَقُولُ**: تَمَنَّ مَا **إِلَيْهِ سَبِيلُ**[5]

---

[1] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص67.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص171، 172.
[3] المصدر نفسه، ص125.
[4] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص55.
[5] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص209.

وقوله:

يَا **خَلِيلَي ألِمَّا بِالحِمَـــى،** **واطلُبَا** نَجْدًا وَذَاكَ **العلمَا**[1]

وهذا التواتر لحرف اللام يوحي بمعان وجودية إنسانية ويرمز إلى الاجتهاد والتوجه الصادق لحصول المعرفة الإلهية والعلوم الوهبية، وبلوغ المقام، فيكون ممّن أوتي الجوامع، فحرف "اللاّم" إذن يرتبط بالعلم عند الصوفية، وترديده يدلّ على تأكيد هذا العلم.

ومن الحروف المجهورة كذلك حرف "العين" الذي شكّل تكراره في "ترجمان الأشواق" ظاهرة صوتية أسلوبية، لما يحمله من خصائص تجعل طبيعته تتناغم مع طبيعة النفس الهائمة الحزينة التي تعاني ألم البعد والفراق من مثل قول ابن عربي:

خَلِيلَيّ **عُوجَا** بِالكَثِيبِ، و**عرّجَا** عَلَى **لعْلَعٍ**، واطْلُبْ مِيَاهَ يَلَمْلَمِ[2]

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص35.

وفي قصيدة أخرى يقول:

وحَيَّتْ **بِعُنَّابِهَا لِلْوَدَاعِ** فأَذْرَتْ **دُمُوعًا** تَهِيجُ **السَّعِيرَا**[1]

يبدو استخدام الشاعر لصوت "العين" ملفت للانتباه في هذين البيتين إذ تكرّر تسع مرّات (عوجا، عرّجا، على، لعلع، عنّابها، الوداع، دموعا، السّعيرا)، وهذا التكرار يناسب حال اشتياق واصطلام العارف إلى علوم المشاهدة. كما يؤكد المعنى الذي يقصده الشاعر ويساهم في خلق تأثيرات موسيقية تكشف عن أبعاد النّص ودلالاته.

في حين نجد صوت "الميم" وهو صوت شفوي أنفي مجهور لا هو بالشديد ولا بالرّخو[2]، أقل شيوعا في الديوان مقارنه بالأصوات السابقة، ولكنه بفصاحته وغُنّته يمنح الشعر قيمة إيقاعية دلالية، ويعطي الشاعر فرصة التعبير عن مشاعره وأحاسيسه الباطنية، ونمثّل لذلك بقوله:

فَلَا أَنْسَ **يَوْمًا بِالمُحَصَّبِ مِنْ مِنَى** **وَبِالمنْحَرِ** الأَعْلَى **أُمورًا، وَزَمْـــزَمِ**

...**مُحَصَّبهم** قَلْبِي **لِرَمْيِ جِمَارِهِم** **وَمَنْحَرُهُمْ** نَفْسِي **وَمَشْرَبُهُمْ دَمِي**[3]

إنّ هذا التوظيف الصوتي لحرف "الميم" نابع بلا شك من طبيعة التجربة الصوفية، فترديده في البيتين يعبّر عن حقائق عرفانية وواردات إلهية لا تتناهى.

ونُلفي كذلك الشاعر في ديوانه "ترجمان الأشواق" يستخدم وبكثافة حروف المد (أوى) على اعتبار أنّ "لحروف المدّ والحركات، وظيفة فنيّة صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوّع النغمة الموسيقية، للّفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية، وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحقّقه اللحن الموسيقي"[4].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص84.

[2] ينظر، الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص48.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص35، 36.

[4] الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داوود، ص87.

وتستغرق أصوت المدّ زمنا طويلا في النّطق بها، وبهذا ينسجم مع دلالة القصيدة أو طوعة التي يترجم فيها الشاعر معاناته وشكواه وأنينه، ونمثل لذلك بهذه الأبيات التي يقول فيها:

بِأَبِي الغُصُونَ **المَائِلاَتِ عَوَاطِفَا** **العَاطِفَاتِ** عَلَى الخَدُودِ **سَوَالِفَا**

**المرْسِلَاتِ** مِنَ الشُّعُورِ **غَدَائِرًا،** **اللّيِّنَـاتِ مَعَـاقِدًا وَمَعَاطِفًـا**

**السَّاحِبَاتِ** مِنَ **الدَّلَالِ ذَلَاذِلًا،** **اللاَّبِسَاتِ** مِنَ **الجَمَالِ مَطَارِفَا**[1]

ظ على هذه الأبيات تكرار ألف المدّ، ويستمر هذا المدّ الصوتي إلى نهاية القصيدة المكونة من ثلاث وعشرين بيتا، وهو ما جعلها تنفرد بلحنها الموسيقي الشجي من ل تعداده لهذه الصفات والنعوت التي كنّى بها عن العلوم الخفية والأسرار المكتمنة، فالتماثل الصوتي في هذه الأبيات ينسجم مع دلالتها العميقة عمق الذات العاشقة التواقة إلى اللقاء الأبدي.

ويلجأ الشاعر إلى تكرار حرفي المدّ (الواو، الياء) ولكن بنسبة أقل من استخدامه ف المدّ للتعبير عن الحالة الشعورية التي يمرّ بها، وما يصحبها من آهات وأنات يظهر ذلك في قوله:

وَجِيبُ **القُلُوبِ** لِبَرْق **الثُّغُورِ،** وَسَكْبُ **الدُّمُوعِ** لِرَكْبِ نَفَــرْ

فَيَا مَنْ يُشَبِّهُ **لِيـنَ القُـــدُودِ** **بِلِينِ القَضِيبِ الرَّطِيبِ** النَّضِرْ[2]

ترتبط هذه المتوالية التكرارية لصوتي المد (و، ي) بحقائق إلهية وإن كان الظاهر يرسم جمال المحبوبة، ويشبّه لين قامتها الجميل بلين الغصن الفتيّ الرطب.

ويعمد ابن عربي في الترجمان إلى تكرار حروف الجر، وحروف العطف بشكل متعاقب ليخلق بذلك ترابطا عضويا، وتأثيرا سمعيا وتصويرا صوفيا رمزيا يحمل دلالات

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص175.

وجدانية روحية ويجسد تجربة شهودية عاشها الشاعر بكلّ أبعادها، ونقف عند هذا التكرار في الأمثلة التالية:

يقول الشاعر:

رَوَته الصِّبَـا عَنْهُـم حَدِيثًا مُعَنْعَنَا **عَنِ** البَثِّ **عَنِ** وجدي **عَنِ** الحزنِ **عَنِ** كُرْبِي

**عَنِ** السّكرِ **عن** عقلِي **عن** الشّوقِ **عن** جوَى **عن** الدّمعِ **عن** جفنِي **عن** النّارِ **عن** قلبِي[1]

يسعى الشاعر من خلال تكرار حرف الجر "عن" إلى التدرّج في توسيع دائرة الهموم لتي يتجرّعها، فهو ينتقل من البثّ إلى الوجد إلى الحزن إلى الكرب ثم يصل إلى تصوير فنائه، وما يجده من غليل الهوى وحرقاته واصطلامه وزفراته[2].

ولا شكّ أن دخول حروف العطف على أجزاء القصيدة يعزز ترابطها ويمدّ إيقاعها فيحدث التناغم بين الموسيقى والحالة النفسية للشاعر، ومن نماذج هذا التكرار قول ابن عربي:

**فَشَوْقِي** رِكَابِي، **وَحُزْنِي** لِبَاسِي، **وَوَجْدِي** صَبُوحِي، **وَدَمْعِي** غَبُوقِي[3]

وفي قصيدة أخرى يقول:

فَروضُك مَطْلُولُ، **وَوَرْدُكَ** يَانِعُ، **وحُسنُك** مَعْشُوقٌ عليه قبولُ

**وَزَهْرُكَ** بَسَّامُ، **وَغُصْنُكَ** نَاعِمُ، تَمِيلُ لَهُ الأَرْوَاحُ حَيْثُ يَمِيلُ[4]

يتكرّر حرف العطف في هذه الأبيات ليؤكّد المعنى، ويجسد الإحساس، ويجعل النّفس تستهويه وتطلبه.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص75.
[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص122.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص122.
[4] المصدر نفسه، ص209، 210.

ونجد ابن عربي يكرّر حرف النداء "يا" كثير لجلب الانتباه وكشف المكنون مثالنا في ذلك قوله:

**يَا** دَمعَتي فَانْسَكِبِي، **يَا** مُقْلَتِي لَا تُقْلِعِي

**يَا** زَفْرَتِي خُذْ صُعُدًا **يَا** كَبِدِي تَصَدَّعِي[1]

كما يكرّر "لو" وحرف التوكيد "أنّ" جامعا بين الدلالتين: دلالة التمني ودلالة الشرط يظهر ذلك في قوله:

**لَوْ أَنَّ** إِبْلِيسَ رَأَى مِنْ آدَم نُورَ محيّاهـا عليه مـا أبَـــى

**لو أنّ** إدريسَ رأى ما رقم الـ حُسنُ بخدّيها إذا مَـــا كتبَـــا[2]

**لو أنّ** بلقيسَ رأتْ رَفْرَفَها ما خطرَ العرشُ ولا الصَّرحُ بِبَا

أي إيقاع صوتي؟ وأي جمال أسلوبي؟ تنفرد به هذه الأبيات، فتكرار "لو" حرف امتناع لوجود بالإضافة إلى حرف التأكيد "أنّ" كشف عن جمال الذات المعشوقة، وعذاب العاشق وشوقه إلى اللقاء، والوصال، فضلا عن التناغم الموسيقي والنبض الإيقاعي الذي أحدثه.

والحقيقة أن "ترجمان الأشواق" يعجّ بالتكرار الحرفي، فقد نوّع ابن عربي في تكراره بين الهمس والجهر والمدّ والنداء والتوكيد... وغيره حتى غدا الديوان رائعة موسيقية نغماتها تداعب الأوتار الصوتية، وتحرّك المشاعر الدفينة وتكشف عن التجربة الشعرية الصوفية للشاعر.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص140.

[2] المصدر نفسه، ص130.

## – ثانيا: تكرار اللفظ:

أو التكرار اللفظي، وهو أن يتكرّر في البيت الشعري الواحد أو في المقطوعة أو القصيدة، وهو من أجمل، وأفضل أنواع التكرار إذا ارتبط بالمعنى، ذلك "أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها"[1]. فمتى خرج عن المعنى وفي السياق كان زيادة لا فائدة منه، لأنّ سرّ نجاحه يكمن في علاقته بتجربة الشاعر وبهيكل القصيدة، وبناءها العام.

وقد شاع هذا النوع من التكرار كثيرا في الشعر العربي، واستحوذ على ترجمان الأشواق بنسبة كبيرة تفوق 70% فأغلب قصائده ومقطوعاته يتكرّر فيها اللفظ بنوعيه الفعل والاسم حاملا معان ودلالات نفسية توحي بحياة صوفية غامضة تثير القلق، والحيرة، وتبعث على الكشف، والتنقيب، ناهيك عن التناغم الموسيقي الذي يحدثه، والفائدة الإيجابية التي تجعل شعره ناجحا يسمو إلى مرتبة الأصالة والجمال[2].

ولأنّ تكرار الكلمة يغزو جلّ الديوان، فإنّنا سنختار بعض النماذج موضّحين دلالة كل لفظة مكرّرة.

### أ– تكرار الفعل:

حفل "ترجمان الأشواق" بهذا النوع من التكرار الذي يدلّ على الحركة، والتطور، والتحوّل، واستمرارية الأحداث، واستيعاب هموم الشاعر آلامه وآماله. ومن أمثلة تكراره للفعل قوله:

**تُحيي**، إِذَا قَتَلَتْ باللَّحظِ، مَنْطِقَهَا كَأَنّها عِنْدَما **تُحْيي** بِهِ عِيسَى[3]

تكرّر الفعل (تُحيي) في البيت للدلالة على بعث الحياة من جديد وهو يرمز به إلى مقام الفناء في المشاهدة ووقع التشبيه بعيسى –عليه السلام– الذي نفخ فيه الله من روحه،

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص231.
[2] ينظر، المرجع نفسه، ص231.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص31.

ووهبه معجزة إحياء الموتى، كما حقّق هذا التكرار قيمة إيقاعية بالإضافة إلى تأكيده للمعنى.

وفي مقطوعة "لا عزاء ولا صبر" يكرّر الفعل الماضي في البيت الأوّل في قوله:

**بَانَ** العَزَاءُ، **وبَانَ** الصّبْرُ إذْ **بانُوا** **بَانُوا** وَهُمْ فِي سُوَيْدَاءِ القَلْبِ سُكّانُ[1]

اختار الشاعر الفعل الماضي "بَانَ" فكرّره مع المفرد الغائب ومع الجمع الغائب (بانوا)، للتعبير عن الحالة الروحية والنفسية التي يمرّ بها الشاعر، حيث بان مقام، الصّبر، وبانت المناظر الإلهية رغم إقامتها في سويداء القلب، وعز عليه التجلّي في هذه الحالة ولم يصل إليه، وقد ساهم هذا التكرار اللفظي في ترسيخ المشهد الروحي الذي يعيشه العارف، وفي إظهار الحزن والحسرة على هذا الامتناع الذي حصل له. وبدون شك أن رنّه الفعل "بان" وافق أنّة الشاعر وآلامه.

ويكرّر الفعل في مستهل البيت الشعري في قوله:

**قِفْ** بالطّلُولِ الدَّارِسَاتِ بِلَعْلَعٍ واندُبْ أحبّتَنَا بذاكَ البَلْقَعِ

**قِفْ** بالدّيارِ، وَنَاجِهَا، مُتَعَجّباً منها بِحُسْنِ تَلَطُّفٍ، بتفجُّعِ[2]

وهذا التكرار لفعل الأمر "قِفْ" تكرار استهلالي يوظّفه الشاعر في بداية البيت من أجل تحقيق وحدة القصيدة والتوافق بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي، ويوحي تكرار هذا الفعل إلى شوق الشاعر وحنينه إلى منازل الأسماء الإلهية، ويشير بالدّيار إلى المقامات التي يأمر بالوقوف بها متعجّبا من عدم النزول فيها مع ما يراه من حسنها وبهائها[3].

وفي نفس القصيدة يكرّر الفعل "شكا" و"قال" في قوله:

...فَغَدَرْتُهَا لما سَمِعْتُ كلامَها **تَشْكُو** كَمَا **أشكُو** بقلبٍ مُوجَعٍ

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص104.

...هل أخْبَرَتْكِ رِيّاحُهُمُ بِمَقِيلِهم؟ **قالَتْ**: نعم، **قالوا**: بِذَاتِ الأجْرَعِ[1]

استخدم الشاعر التكرار اللفظي في الفعل (تشكو) (أشكو) وفي الفعل (قالت) و(قالوا) للتعبير عن موقفه النفسي والانفعالي، فهو مشتاق إلى الذات المعشوقة، وهي مشتاقة إليه، والشكوى مشتركة بينهما...

إنه يريد عالم الأنفاس والأرواح، ويتساءل عن السمات الإلهية؟[2] وتأثيرها على الذات العارفة، ويهدف اللفظ المكرر (الفعل) في هذه الأبيات إلى الإثارة، وتحريك المشاعر.

ويتشكل الفعل عند ابن عربي بأنماط أسلوبية متنوعة تنوع أنماط حياته ومجاهداته الصوفية، وقد عبّر تكراره الفعلي عن مقاماته الروحية ومعارفه العقلية وكشف عن لغته الرمزية الإيحائية.

## ب- تكرار الاسم:

شكّل تكرار الاسم ظاهرة ملفتة في ديوان "ترجمان الأشواق" حيث احتل حيّزا واسعا مقارنة بتكرار الفعل، فلا تكاد تخلو مقطوعة أو قصيدة من قصائده إلاّ وكرّر فيها العديد من الأسماء التي تحمل دلالات صوفية نابعة من عمق التجربة الشهودية والعرفانية ويتولّد عنها إيقاعا موسيقيا عذبا يضفي على النص الشعر جوّا روحيا متناغما ولتوضيح ذلك نقف عند بعض النماذج التي تمثّل تكرار الاسم ومنها ما جاء في قصيدة "ربوع دارسة وهوى جديد" يقول ابن عربي:

يَا مُوقِدَ **النَّارِ** الرُّويدَا ! هذه **نَارُ** الصّبابة شأنكم فَلْتَقْبِسُوا[3]

إن التكرار الاسمي في هذا البيت شكلته لفظة "النّار" التي تكرّرت مرتين للتعبير عن حالته النفسية فنار الصبابة تحرقه، ويخاطب كل طالب نار أن يقتبس من عنده موظفا حرف

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص125.

[2] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص107.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص53.

النداء "يا" لجلب الانتباه وتبليغ الرّسالة، هذا ظاهر اللّفظة أمّا باطنها فيشير إلى النار اللّطيفة التي هي حالة موسَويّة[1].

ويرد هذا النوع من التكرار كذلك في قوله:

رَأَى البرق **شرقيّا**، فحنّ إلى **الشّرقِ** ولو لاح **غربيا** لَحَنَّ إلى **الغَرْبِ**

فإنّ **غرامي** بالبُـرَيْـــقِ ولَـمْــحِهِ وليس **غرامي** بالأماكن والتُّرْبِ[2]

نلاحظ أن الشاعر يكرّر كلّ من لفظة "الشرق"، "الغرب" "غرامي" مرّتين لغرض تأكيدي تفسيري، وقد استهل البيت الثاني بحرف التأكيد "إنّ" ليؤكد حالة البعد المكاني والنفسي التي يمرّ بها، وتأثير سلطان الغرام عليه خاصة إذا كان هذا الغرام يتعلّق بالتجلّي والمتجلّي، ودائما في نفس المعنى يكرر لفظة الشوق فيقول:

أَغِيبُ، فَيُفْنِي **الشّوقُ** نَفْسِي، فَأَلْتَقِي فَلاَ أَشْتَفِي، **فالشّوقُ** غيبا ومحضرا[3]

وبما أنّ المقام مقام الشوق فقد وافق تكرار الشاعر للفظة "الشوق" مع معنى الحضور والغياب لأنّه هالك في كلا الحالتين، في الغيبة يهلكه الشوق، وفي اللّقاء يهلكه الاشتياق معذبٌ وأيّ عذاب؟ ! هذا حال العارف بالله الشيخ الأكبر يتضاعف حبّه، ويزيد ألمه كلّما حدث اللقاء وحضر التجلي.

كما يُظهر هذا التكرار مهارة الشاعر، وقدرته الفائقة في اختيار اللفظ المناسب للمعنى، والذي ينتج عنه أثر فني وجمالي يجعل شعره ذا قيمة أسلوبية جمالية، ونراه إلى جانب تكراره الغرام والشوق يكرّر لفظة "الحب" و"الهوى" في أكثر من موضع، وكلّها ألفاظ تدور في فلك واحد، وتحمل دلالة نفسية عميقة تكشف عن باطن التجربة الصوفية المتميّزة، وترتقي إلى أفق قدسي طاهر.

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص31.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص74.
[3] المصدر نفسه، ص204.

ثمّ يلجأ الشاعر كثيرا إلى تكرار كلمة "الحمام" حيث وردت في أكثر من قصيدة، يقول الشاعر:

أَلاَ يَا **حَمَامَ** الأَرَاكِ قَلِيـــلاً   فَمَا زَادَكَ البَيْنُ إلاّ هَدِيرَا

وَنَوْحُكَ يا أَيُّهَذَا **الحَمَـــامُ**   يثير المَشُوقَ يَهِيجُ الغَيُورا

...يَحُومُ الحِمَامُ لنَوْحِ **الحَمَامِ**   فَيَسْأَلُ مِنْهُ البَقَاءَ يَسِيرَا[1]

يحمل تكرار "الحمام" عند الشاعر بعدًا نفسيا، ويعكس حالة من حالات الحزن والبين والفراق، ذلك أنّ نوح الحمام يثير الشجون ويهيّج الشوق، فثمة مشاركة وجدانية تجمع بين قريحة الشاعر المكلومة وبين بكاء الحمام وأنينه، وفي هذه الأبيات المنتخبة من سيدته "وعد الخود" نجد الشاعر يردّد لفظة "الحمام" ثلاث مرّات مستعينا بها في تصوير وجده وشوقه، وفي التعبير عن الحقائق الإلهية والواردات الصوفية، ويختار من الحمام "حمام الأراك"، لأنّ الأراك شجرٌ طيّب عطر يستاك به، ويقصد بالأراك الطهارة[2].

وينوّع الشاعر في أشكال التكرار الاسمي، فيلجأ إلى التكرار مع التضاد لتأكيد المعنى وترسيخه، وخلق وحدة فنية جمالية. والأمثلة على ذلك كثيرة ننتقي منها قوله:

**للشَّمْسِ** غُرَّتُهَا، **لِلّيْلِ** طُرَّتُهَا   **شَمْسٌ ولَيْلٌ** مَعاً مِنْ أَعْجَبِ الصُّوَرِ[3]

ففي هذا التضاد أعجب الصور كما صرّح الشاعر في البيت، فهو يجمع بين الشمس والليل، ويكرّرهما لإبراز أسرارهما، فكل منهما يحمل معان والليل محل الستر والكتم والغيب. ولا شكّ أنّ هذا التضاد المكرّر أحدث إيقاعا داخليا وخارجيا متميّزا، ومنح للنص الشعري قيمة جمالية أسلوبية.

ونجد ابن عربي كذلك في ترجمانه يلجأ إلى تكرار الفعل واسمه أو الاسم وفعله يظهر ذلك في قوله:

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص85، 86.

[2] المصدر نفسه، ص85.

[3] المصدر نفسه، ص172.

**أَنَجَدَ** الشّوقُ **وأَتْهَمَ** العَزَاءُ فأَنَا ما بين **نَجْدٍ وتِهَامْ*** [1]

نراه يجمع بين الفعل "أنجد" والاسم "نجد"، والفعل "أتهم" والاسم "تهام" أو تهامه، ويربطها بالشوق والصبر، يرمز إلى "نجد" بالشوق ويرمز إلى "تهام" بالصّبر والعزاء، والحقيقة أنّهما ضدّان لا يجتمعان لأنّ الشوق يمثله العلوّ، والصّبر يمثله السفل، وهو بينهما في برزخ الآلام[2]، وهذا التوظيف التكراري خَدِمَ المعنى وحقّق وظيفتين: دلالية وإيقاعية.

وفي قوله يكرّر الاسم وفعله:

هَفَتِ الوُرُقُ بالرِّياضِ وناحَتْ **شَجْوُ** هذا الحَمَامِ **مِمّا شَجَانِي**[3]

نلاحظ تكرار الاسم "شجو" وفعله "شجا" أي الحزن ويدلّ على الآلام التي يكابدها ولهفته وشوقه إلى رياض المعارف.

هذه بعض الأسماء المكرّرة غرفناها من بحر الترجمان للتمثيل وليس للإحصاء، لأنّ تكرار الاسم يمكن أن يكون بحثا مستقلا فثمة أنواع لم نتطرق إليها كتكرار المعنى (التكرار المعنوي) وتكرار أسماء الاستفهام، وأسماء الإشارة...) وذلك لكثافتها وحضورها في متن الديوان.

## ج- تكرار الجملة:

يأتي تكرار الجمل في ديوان "ترجمان الأشواق" في المرتبة الأخيرة من حيث النسبة، فحصة الأسد كانت للتكرار اللفظي بنوعيه الفعلي والاسمي، ولكنّ حضوره عبّر بصدق عن رؤية الشاعر المتميّزة في الكتابة، وعن مقدرته اللغوية في التلاعب بالعبارة وحسن تكرارها، ونسوق بعض الأمثلة من باب الاستشهاد.

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص44.

* نجد وتهامة: منطقتان بالمملكة العربية السعودية.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص22.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص100.

يقول الشاعر في قصيدته النونية "مرضي من مريضة الأجفان":

...عَرِّفَانِي إذَا بَكيْـــتُ لَدَيْهَـــا **تُسْعِدَانِي** على البُكَا **تُسْعِدَانِــي**

... (هي شَامِيَةٌ، **إذا ما اسْتَهَلَّتْ** وسُهَيْلٌ، **إذا استــهلّ** يمَانِـــي)[1]

نلاحظ أن الشاعر يكرّر في البيتين جملا فعلية (تسعداني) (استهلّ) لرسم صورته الحزينة الباكية، ويطلب المشاركة في البكاء، ويخاطب اثنين*، وهو واحد (غلب الكثرة على القلة) يقول لهما: إذا بكيتُ عندها هل تساعداني؟؟ أي تعلّماني من علوم المشاهدة، وعلوم المجاهدة، وفي البيت الثاني يتحدث عن الشام موضع الكون والثريّا هي الظاهرة في الشام، أما سهيل فهو نجم واحد ظاهر يمني، والمقصود أن الشامية صفات الحق الظاهرة في الخلق، والذات لا دخل لها في الخلق كما سهيل لا دخل له في الشام[2].

وهذا التكرار ساهم في تأكيد المعنى، والكشف عن القوّة الخفيّة في اللفظة المكونة للجملة أو العبارة كما حقّق توافق وانسجام بين الإيقاع الصوتي والتشكيل الأسلوبي.

ويتجسد هذا النوع من التكرار بجملة اسمية استفهامية في قوله:

أَحْبَابُنَا **أين هم؟** باللّهِ قُولُوا **أَيْنَ هُــمْ؟**

...لِتَنْعَمَ العَيْنُ بِهِمْ فَلاَ أَقُولَ: **أَيْنَ هُمْ؟**[3]

يكرّر الشاعر هذه الجمل الاستفهامية في مقطوعته أين هم؟ في البيت الأول وفي الشطر الثاني من البيت الأخير ليعبّر عن موقفه، المتحيّر إزاء أحبابه، فهو قلق عليهم، ومشتاق إليهم إنّه يتوسّل (بالله)، ويطلب تجلّي الأرواح العلوية في عالم اللطف والمعاني، ويهدف هذا التكرار إلى تقوية المعاني، وإثراء المستوى الإيقاعي للنص الشعري.

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص104-109.

* يخاطب داعييه اللّذين للحق فيه من عالم غيبه وشهادته.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص82-85.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص186.

ويلجأ الشاعر إلى تكرار أسلوب النداء في قوله:

**أيا روضة** الوادي أجب ربّةَ الحمى       وذَاتِ الثنايا الغُرّ، **يا روضة الوادي**[1]

وفي موضع آخر يقول:

**يَا صَاحِبَيَّ !** قِفَا بِأَكْنَافِ الحِمَى       مِنْ حَاجِرٍ، **يا صاحِبَيَّ**، قفا قفا[2]

يُشير الشاعر في البيت الأول إلى مقام التقديس، حيث يكرّر جملة النداء (يا روضة ادي) في بداية البيت وفي نهايته ليلفت المتلقي ويحبّبه في قراءة البيت قراءة متأنّية، فهذا التكرار يعبّر عن حالة العارف الذي يريد أن ينال مرتبة موسوية، لأن الوادي هو الوادي المقدّس، وكنّى بالروضة عن الشجرة التي ظهر النور فيها لموسى –عليه السلام- وفي البيت الثاني يكرّر جملة (يَا صاحبي قفا) في البداية والنهاية مع تكرار الجملة الفعلية قفا ليجلب الانتباه، ويؤكد المعنى فينادي صاحبيه وهما العقل الإيمان طالبا منهما الوقوف على حجاب العزة الأحمى، حجاب الغيب الذي لا تدركه العقول، وهو يدركها لأن عنده منتهى علوم العالمين، ومعرفة العارفين[3].

ويبدو أن الشاعر وُفِّقَ في تكراره الذي حقّق به جمالية مفارقة التحوّل والمفاجأة.

ونراه في كثير من الأحيان يكرّر الجمل المنفية من أمثلة ذلك قوله:

**فَمَا لامني** في هَوَاهَا عَذُولُ       **ولاَ لاَمَنِي** في هَوَاهَا صَدِيقِي[4]

نجد الشاعر يكرّر الجملة المنفية "فما لامني في هواها" مرتين: مرّة ينفيها بـ"ما"، ومرّة أخرى ينفي بـ"لا" محاولا إظهار حبّة للنعم، التي أردفها الله على عباده ولاتساعها لا تتعلق برة العباد بها، فكلّ يناجي ربّه بقلبه فلا يقع في ذلك ازدحام ولا لوم من عاذل ولا من صديق، وكان لهذا التكرار أثر كبير في تعميق النفي وتأكيده..

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص110.

[2] المصدر نفسه، ص149.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص88.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص122.

ويحسنُ ابن عربي توظيف تكرار الجمل بحسب اختلاف الحالات وتغيّر الأحوال، يقول في بيت جميل:

**فوقتا أُسَمِي** رَاعِيَ الظّبي بالفَلاَ **ووَقْتًا أُسَمّي** رَاهِبًا ومُنَجّمًا[1]

إنّ وظيفة العارف تختلف باختلاف الحالات في باطنه ومن ثم اختلاف الواردات عليه، فتارة يسمى راعيا عند حراسته الظبي بالفلا، وتارة أخرى يسمى راهبا كونه يخدم المعبد، ولما يراقب الشمس في فلكها يسمّى منجّما[2].

وهذه كنايات عن دلالات خفيّة، ومعان كثيفة كلّها توحي بتعلّق الشاعر بالذات العليا فالله واحد ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾[3] مهما تعدّدت الصور، واختلفت الأذواق، أما من حيث البنية الإيقاعية فقد أضفى هذا التكرار على البيت الشعري قيمة صوتية، أسلوبية وجمالية.

هذه بعض نماذج التكرار انتقيناها من "ترجمان الأشواق" على سبيل التمثيل لا الحصر، والتي يتبيّن لنا من خلالها أن التكرار عند ابن عربي لم يكن مقصودا، ومكلّفا، وإنّما جاء عفويا،وعفويته جعلته يأخذ طابع التميّز، حيث ارتبط تكراره بالمعنى الكلّي، وببناء القصيدة العام، وعبّر عن تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، كما ساهم وبشكل فعّال في دعم البنية الإيقاعية والدلالية والجمالية.

ولا شكّ "أنّ التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسنُ الشاعر صنعا بمجرّد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأنّ تلمسه يد الشاعر، تلك اللمسة السّحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[4].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص65.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص4.

[3] سورة الشورى، الآية 11.

[4] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص257.

## – ثانيا: التجنيس:

التجنيس ظاهرة صوتية بديعية اهتم به علماء اللغة والبلاغة القدامى والمحدثين، حيث حدّدوا تعاريفه، ومفاهيمه، وبيّنوا أركانه وجوانبه الرئيسية التي يرتكز عليها في تشكيل النسق الصوتي والدلالي للنص الأدبي، وفي تفعيل الجانب الإيقاعي، والجمالي، وتحقيق الوحدة العضوية المتكاملة.

نيس أو التجانس أو المجانسة أو الجناس كلّها ألفاظ مشتقة من الجنس، والجنس: الضرب، وهو أعم من النوع، ويقال: هذا يجانس هذا: أي يشاكله..."[1]. ويقوم التجنيس على التكرار الصوتي، بل يعدّ لونا من ألوانه وهذا ما فعله التنوخي في كتابه الأقصى القريب[2]، ذلك أنّه يتأسّس على أساس التشابه والتماثل الحاصل بين اللفظتين.

يتّفق أغلب النقاد العرب على "أنّ التجنيس هو أن يكون اللّفظ واحدا، والمعنى مختلفا"[3]، ولكن عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) لا يُستحسنُ التجنيس إلاّ إذا خدم اللفظ المعنى وساعده يقول: "أمّا التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللّفظتين إلاّ إذا كان موقع معنَيْهِما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[4]، بمعنى أن يكون التجانس بين الألفاظ معقولا مقبولا حتى تستهويه النّفس وتستسيغه الأذن، وينقسم الجناس إلى نوعين: الجناس التام والجناس غير التام.

ولقد شمل ديوان "ترجمان الأشواق" عددا كبيرا من ثنائيات الجناس التي ساهمت في تلاحم أبنية التماثل الصوتي، وفي إثراء الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري، حيث تفنّن وأبدع ابن عربي في توظيف هذا المحسن البديعي، وبألوانه المختلفة التي سنقف عندها مستشهدين ببعض الشواهد الشعرية.

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، ج6، مادة "جنس"، ص43.

[2] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطّلب، ص113.

[3] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة للطبع والتوزيع، مصر، دط، دت، ج1، ص342. وينظر مفتاح العلوم للسكاكي، ص429. والطراز، العلوي، ص356.

[4] أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق رثير، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954، ص8.

## أنواع الجناس:

### 1- الجناس التام:

"وهو ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أشياء نوع الحروف وشكلها، وعددها، وترتيبها، مع اختلافها في المعنى"[1]، ويعتبر هذا النوع من الجناس أكمل أصنافه، وأعلاها رتبة. وينقسم إلى ثلاثة أقسام: جناس تام مماثل، وجناس مستوفى، وجناس التركيب، ولكن نسبة ورود هذا النوع من الجناس في الترجمان قليلة.

### أ- الجناس التام المماثل:

وهو ما كان ركناه من نوع واحد من أنواع الكلمة: اسمين أو فعلين أو حرفين[2]، ويتجلى هذا التجنيس في قول الشاعر:

جَرَتِ الدُّمُوع من **العُيُونِ** تفجّعًا    لِحَنِينِهَا فكأَنَّهُنَّ **عُيُونُ**[3]

يرد الجناس بين الاسمين (العيونُ) و(عُيُونُ)، فالأولى يراد بها حاسة الرؤية، والثانية تعني الينابيع ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾[4]، ويشبه ابن عربي كثرة الدموع بعيون المياه الجارية التي لا تنقطع وجريانها من غيب إلى شهادة، ويقصد بقوله تفجّعا لحنينها أن يكون لها مثلا لذلك الحنين إلى المناظر العليا ولا تحجب لتعشق الأكوان عمّا خلقت له[5]. وكان لهذا الجناس المماثل أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي، وأثره الخفي والعميق في إيقاع المعنى.

[1] البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010، ص246.

[2] علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص197.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص68.

[4] سورة القمر، الآية 12.

[5] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص45.

## ب- الجناس المستوفى:

وهو ما كان ركناه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، وذلك بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا[1]، وجاء هذا النوع من المجانسة في الكثير من مقطوعاته وقصائده، ومن أمثله ذلك قول العارف:

لَسْتُ أَنْسَى إذْ **حَدَا الحَادِي** بِهِمْ      يَطْلُبُ البَيْنَ ويبغي الأَبْرَقَا[2]

إنّ الجناس المستوفى حاصل بين الفعل (حدا) والاسم (الحادي)، وقد خدم هذا الاختلاف بين اللفظين الجانب الصوتي والإيقاعي، فضلا عن تأكيده للمعنى، ف"حدا" بمعنى ساق، والحادي هو المنشد الذي يرفع صوته بالحذاء (الغناء) للإبل ليحثها على السّير، ويشير الشاعر إلى داعي الحق الذي حدا بهم إلى العروج إليه وهو يطلب الفراق والبعد عن عالم الكون بهؤلاء الروحانيات، ويبغي بهم المكان الذي يظهر فيه البرق أي المكان الذي يقع فيه شهود الحق تعالى[3].

وفي شواهد أخرى تجلّى فيها هذا التجنيس نذكر قوله:

مَا **نَزَلُوا** مِنْ **مَنْزِلٍ** إلاّ حَوَى      من الحِسَّانِ روضَةً طَوَاوِسَا[4]

وأيضا:

...وَفِي **عَرَفَاتِ عَرَفْتُ** الذي      تُرِيدُ، فَلَمْ أَكُ بالصَّابِرِ[5]

يوظّف الشاعر الجناس في كل البيت، مما يدلّ على براعته في استخدام الألفاظ ذات المعاني والدلالات القوية على نزعته الصوفية، ومن أمثلة ذلك ما جاء في هذا البيت المجنس:

---

[1] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص200.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص81، 82.

[4] المصدر نفسه، ص98.

[5] المصدر نفسه، ص211.

**رَمَتْ رَامَةً،** وصَبَتْ بالصِّبَا **وحَجَرَتِ الحَجْرَ بالحَاجِرِ**[1]

تعبّر هذه الوحدات المتجانسة (نزلوا، منزل)، (عرفات، عرفتُ) (رمت، رامة)، (صَبت، الصّبا)، (حجرت، الحجر، الحاجر) -والتي تشترك في الجذر اللغوي- عن حالات روحية، ومقامات رفيعة يتدرّج فيها العارف في معراجه الصوفي، وما يتلقّاه من لطائف إلهية، وعلوم ربانية، دون أن ننسى ما أمدّه جرس ترديد هذه الألفاظ من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به النفوس.

## 2- الجناس غير التام:

أو المشبّه بالتجنيس[2]، وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها[3] (الحروف، الشكل، العدد، والترتيب) وأنواعه كثيرة: الجناس المضارع، واللاّحق، المطلق، والمصحف وجناس الاشتقاق، والجناس المقلوب...

### أ- الجناس المضارع:

وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ أو في آخره[4]، ويرد هذا الجناس في الترجمان في قول الشاعر:

ومِنْ نَاشِد فِيهَا زَرُودَ وَرَمْلَهَا وَمِنْ مُنْشِدٍ حَادٍ، وَمِنْ مُنْشِدٍ هَادٍ[5]

وقعت المجانسة بين لفظة (حاد) وهو الذي يسوق القافلة من خلف و(هاد) الذي يسوقها من الأمام، والخلاف بينهما في الحرف الأول، غير أنّ كلا الحرفين متقاربين في المخرج (مخرج الحلق) يخرج حرف الحاء من وسط الحلق، وحرف الهاء من أقصى الحلق، وقد

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص212.
[2] ينظر: المثل السائر، ابن الأثير، ص343.
[3] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص205.
[4] المرجع نفسه، ص205.
[5] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص112.

عمد الشاعر إلى هذا التجانس ليخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي حتى يفهم معناه العميق فالحادي إشارة إلى العبد القهّار، وإلى التهديد والزجر، والهادي إشارة إلى العبد اللّطيف، وإلى الأنيس، والملاطفة، ويوم القيامة النّاس عبيد الأسماء الحسنى، فمنهم عبد نعمة، ومنهم عبد نقمة، ومنهم عبد تنزيه وتقديس[1].

## ب- الجناس اللاّحق:

وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج سواء أكانا في أول اللفظ أو في الوسط[2]، ويقول السكاكي (ت626هـ): "التجنيس اللاّحق وهو أن يختلفا لا مع التقارب"[3]، ويحفل الديوان بهذا النوع من الجناس الذي حقّق انسجاما صوتيا وإيقاعيا ونمثل له ببعض الشواهد الشعرية.

يقول ابن عربي:

فكلّ **خَرَابٍ** بِهَا عَامِرٌ وَكُلُّ **سَرَابٍ** بِهَا غَادِقُ[4]

نلاحظ أنّ اللّفظتين المتجانستين على مستوى الصياغة الشكلية (خراب، سراب) يختلفان في الحرف الأول (الخاء، والسين)، وهما حرفان متباعدا المخرج في الفم، يشيران إلى معنى القلب، فكل قلب خرب بالغفلات يمكن أن يعمر ويمتلئ حين تنقاد إليه العلوم، وتتجلى له المعارف، وكلّ قلب متخيّل كما يُتخيّل السّراب يجد ما يطلبه لوجود هذه الصفة لأنّ في المعتقد الصوفي إذا أعطاك التراب ما أعطاك الماء لوجود هذه الصفة فقد وجدت الماء.

وفي الجناس اللاّحق غير التام قد يكون الاختلاف بين اللّفظين في الحرف الوسط، والشاهد في ذلك قول الشاعر:

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص90.

[2] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص205.

[3] مفتاح العلوم، أبو بكر محمد بن علي السكاكي، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص429.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص160.

كَمْ دَعَوْنَا لِوِصَالٍ **رَغَبا** كَمْ دَعَوْنَا مِنْ فِرَاقٍ **رَهَبَا**[1]

فالمماثلة بين الكلمتين (رغبا) و(رهبا)، والاختلاف وقع في الوسط في حرفي (الغين والهاء) المتباعدين في المخرج والدلالة والرغبة والرهبة حجابا الصوفي، فهو يجمع بين السلوكين: رغبة النفس في الثواب وفي معرفة الحقيقة، وفي تحقيق الوصال ورهبته من الفراق ومن عدل الحق، ولا شك أن سحر هذه الثنائية الجناسية يكمن في مزجها بين التصريع والطباق، وما نتج عنه من إيقاع عذب، وترابط عضوي كشف عن إبداعية الشاعر في تجربة الكتابة، وتوفيقه بين المستوى الإيقاعي، والمستوى الدلالي.

أما اختلاف اللفظتين المتجانستين في الحرف الأخير (الجناس اللاّحق) فنذر استعماله في "ترجمان الأشواق" نذكر منه قول الشاعر:

القَصْرُ ذو **الشُّرُفَاءِ** مِنْ بَغْدَادِ لاَ القَصْرُ ذو **الشّرفاتِ** مِنْ شدّادِ[2]

يتمثل الجناس في الثنائية (الشرفاء) (الشرفات) والاختلاف وقع في الوحدة الصوتية الأخيرة (الهمزة، التاء) وهما متباعدا المخرج في الفم، وهذا التنافر في الحرفين أدّى إلى تعميق المعنى وتعزيز الرؤية الشعرية الصوفية التي تتجاوز المحدود والظاهر إلى اللامتناهي من الدلالات والأسرار والفرق جليّ في هذه المجانسة رغم اشتراكهما في الجذر اللغوي ذلك أن الشرفاء تعني مرتبة الشرف ينالها أصحاب الهمم في المقامات (حضرة القطب)، والشرفات: مرتبة دنيا ومملكة دنيوية لا يدري مالكها ماذا يريد، وماذا يُرَاد به[3].

### ج– جناس الاشتقاق:

وهو توافق اللّفظين في الحروف والترتيب مع حصول الاشتقاق بينهما في الفعل أي أن يرتبط الاسم بالفعل من حيث الاشتقاق، وشاهدُ هذا النوع من الجناس قول الشاعر:

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص205.

[3] المصدر نفسه، ص205.

أَشْكُو إليكَ مَفَاوزًا قد جُبْتُهَا (أَرْسَلْتُ) فيها أَدْمُعِي (إِرْسَالا)[1]

حصل الاشتقاق بين الفعل (أَرْسَلْتُ) والمصدر (إرسالا) –وهو مفعول مطلق- ويعبر عن حالة شوقية حنينية للقاء المحبوب والظفر بالمطلوب.

### د- الجناس المحرّف:

وهو "ما اتفق ركناه أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات فقط سواء كانا اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإنّ القصد اختلاف الحركات"[2]، ونسبة هذا النوع تتفاوت في الديوان نستشهد بقوله:

رِيحُ **صَبَا** يُخْبِرُ عن عَصْرٍ **صِبَا** بِحَاجِرٍ أو بِمِنًى أو بِقِبَا[3]

وأيضا:

فَيَا حَادِيَ العِيس عَرِّجْ بِنَا وَلاَ تَعْدُ **بالفُلْكِ** دَار **الفَلَكْ**[4]

يظهر الجناس في البيت الأول في اللفظتين (صَبَا) (صِبَا) والاختلاف وقع في الحركة (الفتحة والكسرة)، وفي المعنى، فَصَبَا بفتح الصاد يقصد بها الشاعر نسيم روح المعارف من جانب الكشف والتجلي، وصِبا بكسر الصاد توحي بزمن الشباب، ويربط بينهما بالصِّبابة وهي الميل فالنسيم يلعن عن أوان الميل بالأعطاف الإلهية.

وفي البيت الثاني يتجلى الجناس المحرّف في لفظتي (الفُلْكِ) و(الفَلَك)، حيث حصل الاختلاف في حركة اللاّم (السكون- الفتحة) فالفُلك هو القلب أي بيت التجلي، والفلَك دار ببغداد موقوفة على النساء المتعبدات على شاطئ دجلة، والشاعر يخاطب داعي الهمم ليعرّج به نحو دار الفلك أين تتجلى الأنوار الإلهية[5].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص137.
[2] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص208.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص131.
[4] المصدر نفسه، ص202.
[5] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص183.

وهذا التجنيس الحسن منح إيقاعا متميّزا في نفسية المتلقي، وأظهر قدرة الشاعر في التلاعب باللّفظ ذاته، والتّنوع في حركاته حيث يتراوح التشكيل اللّفظي والمعنوي فيتوحد بناء النص.

## هـ- الجناس القلب:

وهو "ما اختلف فيه اللّفظان في ترتيب الحروف وسماه قوم "جناس العكس" وهذا الجناس يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب"[1]، وينقسم إلى ثلاثة أقسام: جناس قلب الكل، وجناس قلب البعض، والجناس المجنّح[2]، ولكن ابن عربي اقتصر في ترجمانه على توظيف النوعين الأولين (جناس قلب الكل، وقلب البعض)) بنسبة ضعيفة ونمثّل لهما بقوله:

رَضيتُ **بِرَضْوَى رَوْضَةً**، ومُنَاخاً فإن به مَرْعًى، وفيه نفاخاَ[3]

جانَسَ الشاعر بين (رضوى) و(روضة) وهو جناس قلب الكل لأنّ حروف لفظيه معكوسة، ومن خلال هذا القلب الذي يشدّ الانتباه ويأسر الذهن يكشف الشاعر عن جوانب حياته الصوفية، مشيرا إلى مقام الرضي (رضوى) حيث تتغذى الأرواح من أصناف العلوم الإلهية (روضة) فيصفا العيش.

وقوله:

بِي **لاعِجُ** من حُبِّ رَمْلَةِ **عَالِج** حَيثُ الخِيَامُ بِهَا وحَيْثُ العِينُ[4]

فجناس قلب البعض ورد بين اللفظتين (لاعج) و(عالج)، حيث اختلف ترتيب بعض الحروف واحتوت كل منها على معنى مختلف، فلاعج تعني حرقة الاشتياق، وعالج

---

[1] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص211.
[2] ينظر، مفتاح العلوم، السكاكي، ص131.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص199.
[4] المصدر نفسه، ص69.

تدلّ على المعالجة والتداوي، ولكنّهما يتّفقان في الدلالة الصوفية والمعنى الروحي، فحرقة الاشتياق إلى العلوم التفصيلة لا يعالجها إلاّ تلقيها وتعلّمها وتكسبها.

وحسن هذا الجناس أنّه لم يكن متكلّفا ومستكرها، بل جاء عفويّا تتلذّذ الأذن بنغمته العذبة، وتسعد النّفس بقبوله.

وبلاغة الشاعر تظهر كذلك في جمعه بين الجناس التام والجناس غير التام في البيت الواحد، والشاهد على ذلك قوله:

**سِرْ بهِ بِسرْبِهِ لِسرْبِهِ** **فاللُّهَى** يفتحُ بالحَمْدِ **اللَّهَا**[1]

فالوحدات المتجانسة هي (سرْ به) و(اللهى) و(اللها) والجناس التام المرك جاء بين لفظتي (سِرْ به) و(بسربه) فالأولى تعني السير، والثانية تعني السّرب، والمقصود السير لتقديم الهدية لهؤلاء الأحباب الذين شبّههم الشاعر بالسّرب حتى يحبونه، ويثنوا عليه[2]. والجناس غير التام المحرّف وقع بين (اللّهى) و(اللها)، حيث نلاحظ اختلاف حركة اللاّم (الضمة والفتحة) فاللّهى بضمّ اللاّم هي الأعطيات والهبات الإلهية، واللّها بفتح اللاّم: جمع لهاة أقصى سقف الفم، والصلة وطيدة بينهما لأنّ الهدية تُعْطَ بضم اللُّهى وتُقبَل بفتح اللَّها.

هذه بعض الجناسات، وأخرى —لم نذكرها لكثرتها وكثافتها— حفل بها ترجمان [الأش]واق فأكسبت الخطاب الشعري الصوفي جمالا وبهاء وحسنا، وجعلت لغته عصية ومنفردة برموزها وغموضها تثير في القارئ دوما القلق والحيرة، وتفتح آفاق جديدة ولا ضير في ذلك "إذا كان ابن عربي أبو اللغة الصوفية، وأبو لغة الكشف والشهود أبو لغة الإلهام..."[3].

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص177.

[2] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص162.

[3] ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص89.

## المبحث الثاني: المستوى الأسلوبي والبلاغي

### أ- إبداعية الانزياح: (**Ecart**) بالفرنسية، (**Deviation**) بالإنجليزية

أثار مصطلح الانزياح جدلا واسعا في الدراسات الأسلوبية والنقدية واللسانية العربية والغربية، حيث تعدّدت مسمّياته، واختلفت دواله باختلاف النظريات والمدارس، وقد أورد عبد السّلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" مجموعة من المصطلحات البديلة عنه حسب أصولها الغربية نذكر منها: الانزياح l'écart لفاليري* Valéry، الانحراف la déviation لسبيترز** Sbitzer، الاختلال la distoration لوالاك/ فاران الإطاحة la subversion لبايتار، المخالفة infraction لتيري، الشناعة le scandale لبارث Barthes، الانتهاك le viol لكوهن Kohein، خرق السنن لتودوروف Todorov، العصيان la transgression لأرافون، التحريف L'altération لجماعة مو[1].

أما العرب فقد فضّلوا مصطلح العدول*** أو الانحراف**** تعبيرا عن الانزياح وكلّها مدلولات "لمسمى واحد وأطلق عليها عائلة الانزياح، وما الاختلاف في التسمية إلاّ نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها"[2]. وتعني خروج التعبير عن السائد والمألوف، وإذا كان للمرء أن يختار من بينها فسنختار الانزياح لأنّه الترجمة الأدق لمصطلح

---

* فاليري: (1871-1945) فيلسوف فرنسي.

** سبيترز: (1887-1960) أسلوبي يكتب بالألمانية والإنجليزية من مؤلفاته"دراسات في الأسلوب".

[1] الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص79، 80.

*** العدول: في الكتب النقدية القديمة، ينظر الكتاب لسيبويه، ص270. الخصائص، ابن جني، ج2، ص262. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص429.

**** الانحراف: في الدراسات العربية الحديثة، ينظر، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص63.

[2] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار الميسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص181.

(l'écrat)، وأن العدول والانحراف قد يحملان معان أخرى بلاغية، غير التي نجدها في الانزياح عند الدراسة الأسلوبية للنصوص"[1] على حدّ قول أحمد ويس.

والانزياح لغة: نزحَ الشيء ينزح، نزحاً ونزوحاً، وقد نُزِحَ بفلان إذا بَعُدَ عن دياره غيبة بعيدة[2].

وجاء في مقاييس اللغة لابن فارس (ت395هـ) زيحَ بمعنى زوال الشيء وتنحيه، يقال: زاحَ الشيء يزيحُ: إذ هب وقد أزحتُ علّته فزاحت[3].

ويكاد تتفق معظم المعاجم العربية على معنى الانزياح الذي يُحيل على الابتعاد والتباعد، ولا يختلف عنهم كثيرا القاموس الموسوعي لاروس (Larousse) إذ يعني "الانزياح l'écart حركة عدول عن الطريق أو خط السير، وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف"[4].

أما اصطلاحا: "فالانزياح مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه"[5] هذا ما قاله جون كوهن (Jean Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية" الذي ربط بين الأسلوب والانزياح، بل اعتبر الأسلوب هو الانزياح نفسه ذلك أنّ "الاستعمال الثاني لهذا المصطلح يرتبط بعلم الأسلوب، ويعني الخروج عن أصول اللغة، وإعطاء الكلمات أبعاداً دلالية غير متوقّعة"[6]. يعمل الانزياح –إذن– على خرق القوانين، وكسر المعيار لإعادة البناء من جديد فخلق لغة شعرية إيحائية تمنح النص قيمة لغوية وجمالية راقية ويعرّف الانزياح كذلك "بأنّه انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته،

---

[1] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص46.

[2] لسان العرب، ابن منظور، ج2، مادة "نزح"، ص614.

[3] مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، دط، ج3، ص39.

[4] Dictionnaire Larousse, Paris, France, p464.

[5] بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ص15.

[6] المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، بوطارن، محمد الهادي، دار الكتاب الحديث، بيروت، دط، 2008، ص160.

ويمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبي"[1]، وهذا يشير إلى علاقة الانزياح بالخطاب أو النص الأدبي، لأنّ النّص يمثّله الأسلوب والأسلوب هو الانزياح ذاته، وهو جوهر الإبداع "فاستعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب، وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد، وإبداع وقوة جذب وأسر"[2]، يكسب النص خصوصية حيث يتحوّل الخطاب عن السياق المباشر إلى سياق أسلوبي انزياحي يبعث اللّذة ويثير الاهتمام.

وإذا كان الانزياح يرتبط بالشعر أكثر من النثر كونه عنصرا أسلوبيا يُميّز اللغة الشعرية، ويجعلها تخترق أفق الوعي الواحد لتفتح للتأويل نوافذ كثيرة تتعدّد بتعدّد الدلالات والمعاني، فإنّه في الشعر الصوفي يأخذ منحى آخر حيث يتّسع الفضاء الدلالي، وتنتشر الضبابية فتنكسر المعيارية، ويقف القارئ والمسؤول على خرق رهيب للغة، لغة الرمز والكشف والإيماء بامتياز. وليكن "ترجمان الأشواق" مجالا قرائيا فعالا، نستشفّ من خلاله إبداعية الانزياحات الاستبدالية والتركيبية

## 1- الانزياح التركيبي:

يختص الانزياح التركيبي بتركيب المادّة اللّغوية من خلال الربط بين الدّوال بعضها ببعض على مستوى الجملة، أو النص، مع حسن انتقاء اللفظ المناسب، والموافق للمعنى، وتكييفه داخل السياق لتحقيق الفصاحة والبلاغة ويؤكد عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) هذا التلاحم والترابط بين أجزاء النص بقوله: "واعلم أنّ ما هو أصل في أن يدقّ النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتّحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النّفس وضعاً واحداً..."[3].

---

[1] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السّد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، 1997، ص179.

[2] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص7.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص93.

إنّ اختيار الألفاظ بوعي وذوق وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النّفس –كما يوضّح قول عبد القاهر الجرجاني- يخلق في النّص ألفة نحوية دلالية، ويُكسبه قيمة فنيّة شعرية جمالية "وليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه النظم، هو توخي علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمت لك، فلا تُخِلَّ بشيء منها"[1].

وهذا يعني أن معاني النحو هي مدار النظم، والبحث في أحوال اللّفظ وتركيبه في الجملة، وما يطرأ عليه من تحوّل أسلوبي، وطرق لغوي كحذف، واعتراض وتقديم وتأخير وتعريف وتنكير هي جوهر ما يحدّد ويجسد الانزياح التركيبي. وفي مدونتنا "ترجمان الأشواق" سنتناول هذه الانزياحات التركيبة الصوفية التي تأخذ طابعا روحيا خاصا ومتميّزا نتيجة الاستعمال الجديد للرصيد اللغوي والتي تترجم تجربة ابن عربي الشعرية الصوفية، وتكشف عن مضامينها العرفانية.

ونحدّد الانزياح التركيبي في الترجمان وفق الحالات الآتية:

- **التقديم والتأخير:**

التقديم والتأخير ظاهرة لغوية أسلوبية تبرز على مستوى محور التركيب فينتج عن خلخلة النظام، وهلهلة البناء انزياح يضفي على الخطاب الشعري سمة فنيّة جمالية، ويخصص عبد القاهر الجرجاني باباً للحديث عن التقديم والتأخير يقول فيه: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعَهُ ويَلْطُفُ لديك موقعه، ثم تنظر فتَجِدُ سبب أن أرَاقك ولَطُفَ عِنْدَكَ أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان"[2].

تبدو أنّ قيمة التقديم والتأخير تظهر في الشعر أكثر حيث يكون للشاعر المبدع القدرة على تشكيل لغة جمالية انزياحية يتجاوز بها عن المألوف ليؤسس نظاما تركيبيا جديدا

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص106.

يشدّ انتباه المتلقي، ويشعره باللّذة والمتعة وقد شغلت هذه الظاهرة اللغوية حيزا كبيرا في الترجمان مما يصعب إحصاء كلّ الحالات الواردة فيه، لذلك سنكتفي بالتمثيل للتقديم في الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية.

## أ- التقديم في الجملة الاسمية:

يشترط في الجملة الاسمية أن تتألّف من ركنين هما: المسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر) لتدل على معنى، والأصل في المبتدأ أن يقع في أول الكلام ثم يليه الخبر، ولكن هذا النظام ليس مقدّسا، بل يمكن خرقه بتقديم أحد الطرفين على الآخر، والذي يقتضي بالضرورة تأخير الآخر أي أنّ العلاقة تبادلية بين طرفي الإسناد، ولهذا التقديم والتأخير أسباب عديدة يقتضيها المقام والسّياق، وتجمع بين النحو والبلاغة.

وقد استثمر ابن عربي هذا النوع من الانزياح في ترجمانه خدمة للمبنى النحوي والمعنى البلاغي، ومن أمثلة ما ورد في الديوان:

### 1- تقديم الخبر على المبتدأ:

يقول ابن عربي:

**بأثيلاتِ النَّقَا** سِرْبُ قَطَا ضَرَبَ الحُسْنُ عليها طُنُبَا[1]

وأيضا:

**فِي كَبِدِي** نَارُ جَوَى مُحْرِقَةٌ **فِي خلدي** بَدْرٌ دُجًى قَدْ غَرَبَا[2]

وكذلك قوله:

**عَلَيْه** زَخَارِفُ مَنْقُوشَةٌ رفيعُ القَواعِدِ مثلُ العُقوقِ[3]

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص151.
[2] المصدر نفسه، ص126.
[3] المصدر نفسه، ص119.

وقوله:

**بين النّقَا ولعلعٍ** ظِبَاءُ ذاتِ الأجْرَعِ[1]

نلاحظ في البيت الأول تقدّم الخبر (حرف الجر+ اسم مجرور+ مضاف إليه) (بأثيلات النّقا) على المبتدأ (سرب القطا)، وهذا التغيير في التركيب النحوي ما هو إلاّ ترتيب لأحوال العارف المتقلّبة، إذ برؤية الكثيب الأبيض معارف أنتجها الصدق، وقد كنى عن الصّدق بالقطا، فألبس عليه من آثار المشاهدة أي في الحقيقة يريد حضرة المشاهدة[2]، والغرض من التقديم هنا بيان اختصاص المعارف برؤية الكثيب الأبيض وهذه المعارف مكتسبة من مقام المشاهدة[3].

في البيت الثاني يتقدّم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ وجوبا مرّتين في البيت، في الشطر الأول (في كبدي)، وفي الشطر الثاني (في خلدي)، وقد شحن هذا التقديم التركيب النحوي بطاقة دلالية بلاغية متميّزة، فالشاعر في موقف تخصيص، وتأكيد لحالة الاصطلام التي يعيشها، وخوفه على جسمه من الاحتراق والتلف الذي به يكتسب العلوم والمعارف والأسرار الإلهية، ويمزج الشكوى بالفرح فيعجّل بتقديم الخبر (في خلدي) ويقصد باطنه وداخله إذ يطلع له في الخلد والليل –محل الستر والغيب- بدرٌ كامل النور وهو إشارة إلى صفة كمالية. ويحاول الشاعر من خلال توظيف هذا الانزياح التركيبي الوصول بالعبارة إلى دلالات صوفية عميقة تنسجم مع الدلالة الإيقاعية، فيتولّد عن هذا التزاوج قيمة نحوية أسلوبية بيانية.

في البيت الثالث فقد تقدّم المسند (عليه) جار ومجرور (والمجرور ضمير) على المسند إليه (زخارِف منقوشة) ليَجلي صورة العلم (الجبل الطويل) الذي لاح له بنقوشه ورسومه، ولعلوّه، وارتفاعه لم يستطع الرقي إليه ويقصد التجلي بالخلق الإلهية[4].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص139.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص135.

[3] المصدر نفسه، ص107.

[4] المصدر نفسه، ص99.

وفي البيت الرابع يتقدم الخبر ويرد ظرفا للتنبيه وإزالة الوهم لأنّ الشاعر في موضع الكشف عن مواقع وأماكن ومراكز روحية، يستقي منها معارفه الملازمة لمقامات التجريد، وساهم هذا التركيب النحوي في تشكيل توازن إيقاعي داخلي.

2- **تقديم المسند على اسم الناسخ**: ومن ذلك قول الشيخ الأكبر:

إِنَّ **بِـــهِ** أَحِبَّتِـــــي عِنْـــدَ مِيَـــاهِ الأجـــرعِ[1]

وفي قصيدة "الأسى لا يصبر" يقول:

فلو كَانَ **لِي** صَبْرٌ، وكنتُ بِحِكْمَةٍ لَمَا صَبَرَتْ نَفْسِي، فَكَيْف وليسَ لِي[2]

تقدّم خبر "إنّ" (به: جار ومجرور) على اسمها (أحِبّتي) في البيت الأول، وهذا يدلّ على أهمية الخبر، فالشاعر يشير في هذا البيت إلى مقام العطف أين يتواجد به أحبته (وهم أهل العطف واللطف)، ولا يصل إلى ذلك المقام إلاّ بعد معاناة ومجاهدة، ومكابدة، وتعجيله بتقديم الخبر يؤكّد شوقه الكبير إلى العطف الإلهي.

وفي البيت الثاني يتقدّم خبر "كان" (لي: جار ومجرور) على اسمها (صبُر) تخصيصا واهتماما بالمقدَّم "المسند" الذي يمثل نفسه فإذا كان الأسى غير صابر فكيف يصبر وهو تحت حكم سلطان الوجد، كيف؟ وليس له صبر؟ ويلحّ على موقفه فيقدّم خبر "ليس" (لي: جار ومجرور) على اسمها المحذوف تقديره (صبُر) "إنّ الشوق إلى الحضرة الإلهية ذاتي للعارف، والصبر عرضي، وأنّى يقاوم العرضي الذاتي؟، فما كنت أصبر فكيف، والأمر على هذا الحدّ من كون الصبر عنّي بمعزل، فكيف وليس لي صبر، فلا ملام على من في حالته"[3].

ولأنّ النواسخ ترتبط بالحدث والزمن "فإذا أدخلناها على الجملة الاسمية يصبح وصف المسند إليه بالمسند منظورا إليه من وجهة نظر زمنية معينة"[4]، فقد ارتبط التقديم

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص181.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص166.

[4] اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص193.

بالزمن الحاضر (إنّ به أحبّتي)، والزمن الماضي (كان لي صبر)، وأحدث انزياحا، وحقّق تناغما جمع بين التركيب النحوي والدلالة الصوفية العرفانية.

## ب- عارض التقديم في الجملة الفعلية:

الأصل في الجملة الفعلية أن تتألف من ركنين أساسيين هما: الفعل والفاعل أو نائبه، ويجب أن يكون هذا الفعل تاما غير ناقص تقدّم أو تأخّر، والترتيب داخل الجملة لا يكون عشوائيا، إنّما لكلّ عنصر رتبته الخاصة به، والمحافظة على الرتبة في الكلام تعد من شروط الفصاحة والبلاغة، فالفعل يتقدّم على الفاعل والمفعول به (إذا كان متعدّيا)، "لأنه نواة الجملة الفعلية"[1]، والعلاقة بين الفاعل وفعله علاقة إسناد، وبين المفعول به والفعل علاقة تعدية، ولكن قد يطرأ على هذا التركيب النحوي تحوّلا وعدولا فيتقدّم المفعول به على الفعل أو الفاعل مثلا لغاية بيانية بديعية وهذا التغيير النظمي في البناء التركيبي النحوي لـ"ترجمان الأشواق" خلق تشكيلا جماليّا يؤثّر في المتلقّي، ويكشف عن مكنون نفس تائقة إلى اللقاء والفناء، ومن أنواع التقديم (في الجملة الفعلية) في الديوان نجد:

1- **تقديم المفعول به على الفاعل**: يقول الشاعر:

وصَلْصَلَ رَعْدُ مناجَاتِهِ فأَرْسَلَ **مِدْرَارَه الوَادقُ**[2]

تقديم المفعول به على الفاعل لم يرد كثيرا في الترجمان، ولكن ما ورد في هذا البيت يبيّن اهتمام الشاعر وعنايته بالمقدّم (مدراره) الذي يتضمّن معنى الكثرة والغزارة، فيشير به إلى العلم الوهبية المكتسبة عن طريق المخاطبة، وهي غزيرة غزارة المطر تظهر للعارفين في مقام العبودية ولهذا التقديم علاقة بالإيقاع الذي يحمله روي القصيدة.

---

[1] اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص210.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص159.

2- **تقديم المفعول به على الفعل والفاعل**: في قوله:

**مُمَسَّكًا** يَفُوحُ رَيَّاهُ لَنَا        مِنْ زَهْرِ أَهْضَامِكَ أو زَهْرِ الرُّبَى[1]

تقدّم المفعول به (مُمَسّكا) على الجملة الفعلية (يفوح ريّاه) وجاء هذا التقديم إفادة للعرض، ومراعاة البلاغة المعنى وحسن النظم، ومعنى "ممسّكا" مجعولا فيه المسك أي الطيب المنبعث من مقام التنزّل الإلهي الوارد على ألسنة الرّسل في الكتب المنزلة والذي تفوح رائحته لمشام العارفين[2]؛ وفي هذا التقديم دلالة على التعجيل بالإخبار، وتشويق السّامع إلى اشتمام هذا المسك الدّال على المعرفة الذوقية.

## 3- تقديم المعمول (الجار والمجرور):

ورد تقديم الجار والمجرور في "ترجمان الأشواق" في مواضع كثيرة لمزيّة يقتضيها المعنى المراد بثّه، حيث يمثل هذا التقديم انزياحا ينتج عنه دلالة جديدة تختلف عن الدلالة الأولى، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

أَضَاءَ **بِذَاتِ** الأَضَا بَارِقُ        مِنَ النُّورِ في جوّها خَافِقُ[3]

ويقول أيضا:

ويُحْدِثُ **لِي** لُقْيَاهُ ما لم أظنُّهُ        فَكَانَ الشِّفَا دَاءً مِنَ الوَجْدِ آخِراً[4]

وفي موضع آخر يقول:

وتُنْصَبُ **بالأَجْوَازِ** مِنْكَ خِيَامُهَا        فَمَا شِئْتَ مِنْ طَلٍّ غِدَاءَ لمنآدِ[5]

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص131.
[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص113.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص159.
[4] المصدر نفسه، ص204.
[5] المصدر نفسه، ص110.

الشاعر في البيت الأول شبه الجملة من الجار والمجرور (والمضاف إليه) "بِذَاتِ الأضَا" المتعلّق بالفعل "أضاء" على الفاعل "بارق" لإفادة التخصيص، إنه يريد تخصيص ن "بذات الأضا" (تهامة) الذي أضاء له فيه مشهد ذاتي، ويقصد مقام التواضع من الرفعة عنده، فمن تواضع لله رفعه الله، ونور الرّفعة يظهر للعارفين في عين التواضع[1]، كما راعى الشاعر في تقديمه لشبه الجملة، وتأخيره للفاعل الجانب الإيقاعي، فقد منح التصريع للبيت الشعري (بارق، خافق) جرسا موسيقيا عذبا يستسيغه المتلقي ويستعذبه.

في البيت الثاني وقع التقديم للجار والمجرور (لي) المتعلّق بالفعل (يحدثُ على الفاعل (لُقْيَاه) للاهتمام والعناية، فالعارف يهلكه الاشتياق في اللّقاء، كما يهلكه الشوق في الغيبة، معذب في كلا الحالتين في الحضور والغياب يرجو الشفاء باللّقاء، ولكن هيهات فإذا التقى يزيد وجده، ويتضاعف حبّه، وشوقه أضعافا أضعاف.

ما في البيت الأخير فتقديم شبه الجملة من الجار والمجرور (بالأجواز) المتعلّق بالفعل المبني للمجهول (تُنصَبُ) على نائب الفاعل (خيام)، جاء لغرض التنبيه والتخصيص، فالخيام خاصة بالمقامات العظمى التي عبّر عنها بالأجواز، وبالأخص مقام الطمأنينة حيث تتنزل عليه أوائل المعارف بطريق اللّطف في غيابات الغيب والشهادة، وكنى عن هذا النزول بالطل الذي يقصد به الشذا والندى، فالشذا ما ينزل من الطل بالنهار، والندى ما ينزل من الطل بالليل[2].

ومن خلال هذه النماذج الانزياحية التي تنوّع فيها أسلوب التقديم والتأخير تبعا لتغيّر السياق، واضطراب النفس العارفة يتضح أن ترجمان الأشواق يحمل الكثير من الخصائص التركيبية والأسرار البلاغية التي لا يمكن حصرها، حيث انتشر هذا العارض في جل سياقات الديوان فأخذ سمة أسلوبية جمالية وكان له دور بارز في بناء العملية الشعرية الصوفية، والقدرة على تحريك ذهن القارئ لمشاركته موقفه، والولوج معه في عالمه الدلالي.

---

[1] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص89.

**- الاعتراض:**

اهتم النقد العربي بظاهرة "الاعتراض" اهتماما بالغا، حيث تعدّدت مصطلحاته، ومفاهيمه، وتنوعت دلالاته، فهو اعتراض مرة والتفات أو حشو أو تكميل مرّة أخرى، وهو مفيد في جميع الحالات يقول ابن فارس (ت395هـ) و"من سنن العرب أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام ولا يكون هذا المُعْترضُ إلاّ مفيدا"[1].

والاعتراض التفات، كما أن الالتفات اعتراض في الكلام، وربّما الأوّل مصطلح نحوي، والثاني مصطلح بلاغي بياني، وقال ابن رشيق (ت456هـ) عن الالتفات "وهو الاعتراض عند قوم"[2].

كما تقع الجملة الاعتراضية بين كلامين متصلين معنى، ولا محل لها من الإعراب، وقد أحصى لها العلماء أكثر من اثني عشر موضعا[3] أبرزها أن تكون بين المبتدأ والخبر، أو الشرط وجوابه، أو الفعل وفاعله، أو الفعل ومفعوله أو بين القسم وجوابه، أو بين الصفة وموصوفها... وتوظيف المبدع لها بوعي وثقة يمثل انزياحا تركيبيا يضفي على النص قيمة أسلوبية جمالية بالغة الأثر.

والاعتراض في "ترجمان الأشواق" تكرّر بشكل لافت، وتنوع موقعه بتنوع أحوال الشاعر ومقاماته، فمثل ظاهرة أسلوبية تغلغلت في أغلب قصائده ومقطوعاته، وكشفت عن معان روحية، ودلالات عرفانية في تركيب جديد، ونظم فريد لا يستشفها إلاّ من هو على علم بأسرار اللغة الرمزية وخبايا النفس العاشقة التائقة إلى اللقاء الرباني، وما سنقدّمه هو من قبيل التمثيل لبعض مواضع الاعتراض، وليس جميعها.

[1] الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، ص190.

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ج2، ص45.

[3] ينظر، همع الهوامه في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)، ج4، تحقيق عبد العال سالم مكرّم، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، 1399هـ-1979م، ص51-53.

1- **الاعتراض بين المبتدأ والخبر**: ومنه قول ابن عربي[1]:

شَمْسُ ضُحَى **–فِي فَلَكٍ–** طَالِعَةٌ        غُصْنٌ نَقًا **–فِي رَوْضَةٍ–** قد نُصِبَا

وقوله[2]:

فليليَّ **–مِنْ وَجْهِها–** مُشْرِقٌ        وَيَوْمَيَ **–من شَعْرِهَا–** غَاسِقُ

ّزر الاعتراض في البيتين بالجار والمجرور بين ركني الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) للتنبيه على أهمية المكان (في فلك)، (في روضة)، وتجلية الصورة الباطنة التي يقع بها التجلّي، هي قوة إلهية لا تظهر أعلامها إلا لأهل الجنان، ويشير بقوله (في روضة) إلى التخلق بالصفة القيومية في روضة الأسماء الإلهية.

وفي البيت الثاني تدل الجملتان المعترضتان (من وجهها)، (من شعرها) على تأكيد صل له من علم الغيب وعلم الشهادة من خلال تشخيص لصورتها الحسية (من وجهها) و(من شعرها).

2- **الاعتراض بين الفعل وفاعله**: ومنه قوله:

لَمَعَتْ **–لَنَا بالأبْرَقَيْنِ–** بُرُوقُ        قَصَفَتْ **–لَهَا بين الضّلوع–** رُعُودُ[3]

وقع الاعتراض بين الفعل والفاعل في الشطر الأول (لنا بالأبرقين)، والتقدير: لمعت بروقُ لنا بالأبرقين، وفي الشطر الثاني (لها بين الضوع) والتقدير: قصفت رعودُ لها بين الضلوع، والغرض منه إبراز مشهدين للذات، مشهد في الغيب غير متنوع، ومشهد في الشهادة متنوع لتنوع الصور فيه، وكنّى بالبروق لسرعة زوالها ثم يأتي الرعد الذي هو عبارة عن مناجاة إلهية[4].

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص128.
[2] المصدر نفسه، ص161.
[3] المصدر نفسه، ص54.
[4] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص167.

3- **الاعتراض بين المفعول به والفاعل**: ومما ورد في الديوان قوله:

وَزَاحَمَنِي –**عند استلامي**- أوَانِسٌ أَتَيْنَ إلى التِّطْوَافِ مُعْتَجِرَاتِ[1]

فقوله "عند استلامي اعتراض بين المفعول به والفاعل، والمراد منه تقرير إثبات البيعة الإلهية لما امتدت اليمين المقدسة إليه حيث زاحمته الأرواح في هذه الحال تطلب المبايعة، وسماهم أوانس لوقوع الأنس بهم، وأنثهم لأنّه يقصد الملائكة والجنّة التي لا يمكن رؤيتهم[2].

4- **الاعتراض بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل**: وفيه يقول:

سَلاَمٌ عَلَى سَلْمَى، ومَنْ حَلَّ بالحِمَى وحُقَّ لِمِثْلِي –**رِقَّة**- أَنْ يُسَلِّمَا[3]

وقع الاعتراض بالمفعول لأجله (رقّة) بين الفعل المبني للمجهول (حُقَّ) ونائب الفاعل (المصدر المؤوّل: أن يسلّما) وأفاد تخصيص نفسه بالسلام على الوارد عليه، وهو في مقام المحبّة والرقة (عالم اللّطف لأنّه الطالب لها، فهو أولى بالقدوم لو أعطت الحقائق العروج[4].

5- **الاعتراض بين (الفعل والفاعل) والمفعول به**: ومنه قول ابن عربي:

تُحَيِّي –**إذا قَتَلَتْ باللّحْظِ**- مَنْطِقَهَا كأَنَّهَا عندما تُحَيِي به عيسى[5]

فقوله (إذا قتلت باللحظ) اعتراض فصل بين الفعل والفاعل المستتر (تحيي) وبين المفعول به (منطقها)، والغرض منه التنبيه على مقام الفناء في مقام الشهادة، ووقع التشبيه بسيدنا عيسى –عليه السلام- الذي ولد من غير شهوة طبيعية، ومنحه الله قوّة معجزة إحياء الموتى[6].

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص49.
[2] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص164.
[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص41.
[4] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص138.
[5] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص31.
[6] ينظر، المصدر نفسه، ص31.

6- **الاعتراض بين الفعل والمفعول المطلق**: ومنه قوله:

حَنَّتِ العِيسُ إلى أوْطَانِهَا -**من وجَى السّيرِ**- حنينَ المُستَهَامِ[1]

فقوله -من وجى السير- اعتراض فصل بين الفعل (حنّت) ومفعوله المطلق (حنين المستهام)، وهذا الفصل أظهر قيمة الاعتراض الدلالية، وأجلى صورة الحنين الذي أوجب سرعة السّير للأعمال والهمم حتى ترتقي إلى المستوى الأعلى.

7- **الاعتراض بين اسم الفاعل ومفعوله**: يقول ابن عربي:

السَاتِرَاتِ -**مِنَ الحَيَاء**- مَحَاسِنًا تَسْبِي بِهَا القَلْبَ التَّقِيَّ الخَائِفَا

المـُبْدِيَات -**مِنَ الثُغُورِ**- لآلِيَا تَشْفِي بَرِيقَتِهَا ضعيفًا تَالِفا[2]

في هذين البيتين اعترض الشاعر بشبه الجملة (من الحياء)، (من الثغور) بين اسم الفاعل ومفعوله لغاية بلاغية إيقاعية إذ يمكننا أن نعاين هذا التركيب المزدوج الذي يجمع بين المادي والمعنوي والظاهر والباطن (الستر، الحياء) (الظهور، الثغور*) ويشير به إلى العلوم الخفية، ولأسرار المكتمنة التي لا تتجلّى إلاّ لقلب تقيّ نقيّ.

كثيرة هي الجمل الاعتراضية التي وظفها الشاعر لغايات أسلوبية جمالية، وأغراض دلالية تحوّل المنطوق من المعنى العرفي الظاهر إلى المعنى المؤول الباطن، والذي وقفنا عليه من النماذج القليلة يؤكد شعرية وجمالية الخطاب الصوفي في الترجمان، ومهارة ودقة الشيخ الأكبر في ترتيب نظمه، وتركيب كلامه. على أنّ ثمة تغيرات أخرى تدخل ضمن الانزياحات التركيبية كالحذف، والإضافة،... ولم نتطرق إليها لكثافتها، وركزنا في دراستنا على عارض التقديم لتأخير، والاعتراض لأنّها أكثر الانزياحات التركيبية في النص الشعري الصوفي، اعتمدها ابن عربي في صياغة عباراته الشعرية، مستثمرا كلّ طاقاته الإبداعية والإيحائية ليثري الدلالة، ويعمّق المعنى، ويسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددها.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص147.

* الثغور: أماكن خفية.

## 2- الانزياح الاستبدالي أو الدلالي:

### أ- الحقول الدلالية:

**الحقول الدلالية:**

تقوم نظرية الحقول الدلالية (Semantic Fields) أو الحقول المعجمية (Lexical Fields) على فكرة أن الكلمات لا تشكّل وحدة مستقلة ولا تتّحد دلالاتها إلا بصلتها مع أقرب الكلمات إليها "ويعرفها الدكتور أحمد عمر مختار في كتابه "علم الدلالة" "بأنّها مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1]، ويرى جورج مونان (George Mounin)* "أنَ الحقل الدلالي هو مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدّد الحقل"[2].

أما جون ليونز (G. Lyons)** فيعرّف الحقل الدلالي "بأنه مجموعة من الكلمات التي تترابط فيما بينها من حيث التقارب الدلالي ويجمعه مفهوم عام تتصل به، ولا يفهم معناها إلا في ظلّ وجوده"[3].

ويتضح من خلال هذه التعاريف أن نظرية الحقول الدلالية تُعنَى بدراسة الكلمات خلال ترابطها مع بعضها البعض ومن حيث تقاربها الدلالي، وتجميعها في حقل معجمي معين.

ومعجم اللغة الصوفية ثري وخصب يعكس مضمون التجربة الذوقية والشهودية التي يعيشها العارف في سفره الروحي، فكلّ وحدة معجمية تمثل علامة إبستيمولوجية لها دلالة

---

[1] علم الدلالة، د. أحمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993، ص79

* جورج مونان: لساني فرنسي معاصر (1989)، مؤلف عدد من الكتب من بينها مفاتيح اللسانيات، مدخل إلى السيميولوجيا.

[2] Dictionnaire de la linguistique- quadrige/ presse universitaire de France, Mars, 1993, p65.

** جون ليونز: لساني إنجليزي ولد سنة 1932 من أشهر كتبه "مبادئ السيميائيات.

[3] علم الدلالة، د. أحمد عمر مختار، ص79.

حرفية وأخرى إيحائية تشترك مع وحدات أخرى بالتضاد أو الترادف تتعدّد بتعدّد المقامات والأحول وتختلف باختلاف الرؤى والمشاهد فتتعدى الحقل المعجمي والدلالي.

وعند تتبّع المعجم الشعري في ديوان ابن عربي "ترجمان الأشواق" يمكن رصد الحقول المعجمية التي تمثل الكلمة الصوفية فيها منبع الدلالة وأساس بنائها، فالشاعر يختار بعناية ألفاظه التي تجمع بينها مقومات دلالية مشتركة في حقل دلالي معين. ولأنّ لغة ابن عربي تستجيب لواقع تجربته العرفانية فإن "الكلمات فيها يستجيب بعضها لبعض، ومعنى الجملة يولد من خلال الاستجابات المتواصلة بين الكلمات المتتابعة"[1]، والكلمة في الترجمان أحدثت سحرا، فكانت رحما لكل طاقات الخلق والإبداع في أفق لا ينتهي، وترجمت وبدقة تفاصيل تجربة وجدانية وجودية، أحسن الشاعر انتقاءها وتوظيفها بما يناسب أحواله النفسية، ومعارجه الروحية...

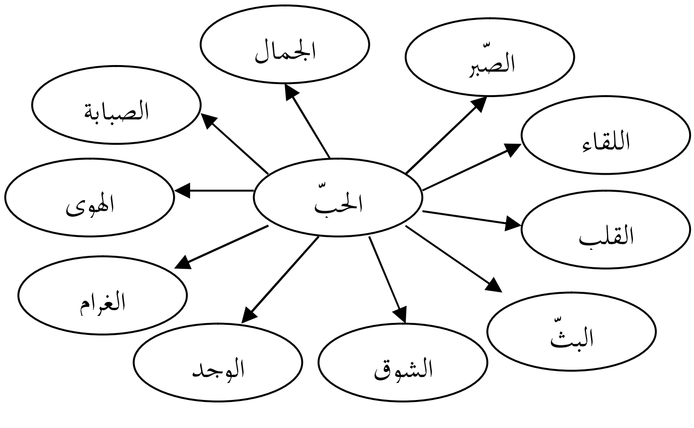
وتنوع وتعدد البنى اللفظية يشير إلى تنوع الحقول الدلالية وإن كان الديوان كلّه يمثل حقلا شاسعا للحب الإلهي تتفرع عنه حقول أخرى يمكن تصنيفها كالآتي:

### 1- حقل ألفاظ الحب:

يعدّ الحب عند ابن عربي ركنا رئيسيا من أركان منهجه باعتباره من أجلّ أنواع السلوك لإنساني، ومن أسمى المشاعر الروحية التي تؤدي إلى فناء المحب في محبوبه، ولعلّ حبه "للنظام" هو تحقيق للحب الإلهي والجمال المطلق. وينضوي تحت هذا الحقل مجموعة من الألفاظ نذكر منها: مشتاق، متيّم، الأشواق، الحب، الوجد، البث، حنين، العشق، دموع، فراق، اللقاء، العزاء، العبرات، القلب، البنت، الجمال، اللطف، الغرام، الصبابة، الأشجان، رقة، أنّة، حنة....

[1] Introduction à l'analyse de la poesie, Jean Malino et Joelle Gardes, p122.

وقد تكرّرت هذه الدوال بأعيانها ومرادفاتها في أغلب قصائد ومقطوعات الديوان، وكلّها تحمل دلالات مشتركة يجمعها لفظ عام هو الحب، وهي كما في الشكل التالي:




وأجمل بيت يمثل هذا الحقل الدلالي قوله:

أَدينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنّى تَوَجَّهَتْ        رَكَائِبُهُ فَالحُبُّ دِينِي وَإِيمَاني[1]

## 2- حقل ألفاظ المرأة:

الترجمان كلّه هديّة لـ بنت الشمس أو "النظام" المرأة التي أحبها ابن عربي وتغنّى بها وبجمالها الأخاذ متّخذا منها رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، والحكم الربانية، والأعمال الباطنة، حيث تشكل الأنثى محورا دلاليا أساسيا ومن الألفاظ الدالة عليه نذكر: أوانس- نسوة، عطرات، معشوقة، حسناء، بيضاء، عنداء، بهتانة، لعساء، لمياء، نهّد، فاتكة، شامية، مريضة، لعوب، الكاعبات، المرسلات، الساحبات، العاطفات، اللابسات، الطيبات، حالية، الناعمات، الحسان، طروب، هند، لبنى، زينب، ليلى، بلقيس، ونسبة تردّد هذه الدوال تتفاوت على قصيدة إلى أخرى. يقول:

بَيْضَاءَ غَيْدَاءَ بُهْتَانَةً        تُضَوِّعُ نَشْراً كَمِسْكٍ فَتِيقِ[2]

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص121.

## 3- حقل ألفاظ الخمرة:

يستعين ابن عربي في تعبيره عن عالمه الروحي برمز الخمرة الذي يشكّل بدوره موضوعا للمحبة الإلهية، فما يحدثه شرابه من لذة وطرب ونشوة يحدثه الوارد الإلهي الذي يغيب العارف عن ذاته، فيتحقق اللقاء والفناء في الله. ومن الألفاظ الواردة في الديوان التي تدلّ على حقل الخمرة –المعنوية– السكر، النديم، تروي، ضمئن، كأس، سكرى، سلافة، الخمور... وكلها تحمل دلالة الحب والشوق والفناء وخير شاهد على هذا الحقل قول الشاعر:

واشرَبْ **سُلاَفَةَ خَمْرِهَا** بِخِمَارِهَا        واطْرُبْ عَلَى غَرِدٍ هُنَالِكَ يُنْشِدُ[1]

## 4- حقل ألفاظ الطبيعة:

نذ ابن عربي الطبيعة منهلا يغرف منها صوره المجازية، وأفكاره ورؤاه الصوفية، فجعل من مفرداتها على اختلاف أنواعها معجما لغويا فنيا يعبّر به عن مواجيده الذوقية، وقد أخذ هذا الحقل قسطا وافرا في الترجمان ومن الألفاظ الدالة عليه، أرض، الشمس، جبال، النهر، الليل، الفلك، الشيح، البان، الحدائق، قمر، الغيث، الريح، الأيك، بدر، أزهار، بيتان، النار، غصن، قضيب، روضة... وتوظيف الشاعر لهذه الدوال الطبيعية كان في سياق دلالي غير حقيقي يشير إلى خبايا نفسية وأسرار إلهية، يقول الشاعر:

كَمَا قَدْ أَعَرْنَا **للغصون** مَلاَبِسًا        **وللرَّوْضِ** أخْلاَقًا وللبَرْقِ مَبْسِمَا[2]

## 5- حقل ألفاظ الحيوانات:

استخدم الشاعر الكثير من الألفاظ مشتركة المعاني الدالة على الحقل الحيواني والرامزة العلوم والمعارف الإلهية حيث ألبس الشاعر الحيوانات عن طريق المجاز صفات إنسانية تدل على المحبوبة وعلى الحكمة والأنوار ومن بين ما ورد في الديوان: الطواويس، الجِمال،

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص135.
[2] المصدر نفسه، ص66.

الأساود، الناقة، حمامات، ظبي، غزلان، الغراب، النحل، عقرب، الأفاعي، النسر... وتتكرر في أغلب القصائد والمقطوعات ويظهر ذلك في قوله:

وَمِنْ عَجَبِ الأَشْيَاءِ ظَبْيٌ مُبَرْقَعٌ يُشِيرُ بِعُنَّابِ، ويَومِيءُ بِأَجْفَانِ[1]

## 6- حقل ألفاظ المكان:

ربط الشاعر معاني الديوان بمجموعة من الأمكنة التي تشير إلى الفضاء الروحي والاغتراب الوجودي، حيث يعمّق المكان الإحساس بالزمن الماضي، والحنين إلى الذات المعشوقة ويمكن تقسيم المكان في الترجمان إلى قسمين رئيسيين هما:

### أ- المرابع والأطلال:

ومن الألفاظ الدالة عليها: الأبرقين، ذي سلم، الأثيل، لعلع، حاجز، سلع، أجياد... ويعبّر بها العارف عن مقامات روحية.

ب- **الأماكن الدينية المقدسة**: وردت في الديوان بشكل مكثّف، وكلها تقريبا مكيّة أو مدنية وتدلّ على طهارة وقداسة المكان، وهي الأنسب للعبادة والتقرّب والارتقاء بالرّوح إلى المقام الأعلى، ومن الألفاظ الدالة عليها (المحصّب، منى،زمزم، عرفات، الصّخرات، طيبة، مكّة، الأقصى، المنحر الأعلى، الجمرات...) ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

فَلاَ أَنْسَ يَوْمًا بالمحصَّبِ* مِنْ منًى** وبالمنحر الأعلى*** أموراً وزَمْزَمِ****[2]

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص61.

* المحصّب: موضع بين مكة ومنى، موضع رمي الجمرات.

**منى: موضع في درج لوادي ينزله الحجاج لرمي الجمار فيه من الحرم.

*** المنحر الأعلى: الموضع الذي ينحر فيه الهدي.

**** زمزم: اسم البئر المباركة.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص35.

ولا شك أنّ الحقل المكاني يرتبط ارتباطا وثيقا بالحقل الزماني والذي يمكن ملاحظته من خلال زمن الحدث وزمن المقام[1]. فالأول متعلق بالأفعال الماضية والمضارعة المتواترة على طول الديوان الدالة على الماضي نذكر منها (رحلوا، حملوا، قتلت، ناديت، سألتُ، أسلمتُ، علمتُ، سكتوا، حنّت، بالي...) وتكرّرت كثيرا تأكيدا على تنامي الحزن والشوق بسبب الإشراق النوراني الذي منح العارف مطلوبه والأفعال المضارعة الدالة على الزمن اضر والمستقبل ونذكر منها (أتلو، أجزع، أخفي، أصون، أذرتُ، تهيجُ، يشير، يُذِيبُ، يذودَ، تندبَ، تذَمَّ...)، وتحمل معنى الرغبة والمحبة، وحضورها بقوة أكسب النص حركة وحيوية، والثاني (زمن المقام) وتدلّ عليه الألفاظ التالية (الصبح، الليل، ساعة، الأمس، اليوم، البكور، الآصال، النهار، الظهر...) وكلّها مؤشرات أساسية لدلالات نفسية مؤثرة، وحالات شوقية ومقامات الوصول والقرب.

ويمثل هذا الحقل قوله:

**أُمْسِي وأُصْبِحُ** لاَ أَلَذُّ بِرَاحَةٍ        أَصِلُ **البكورا** وأَقْطَعُ **الآصَالَا** [2]

تلك هي أهم الحقول الدلالية في الديوان وإن كانت كلّها تنضوي تحت حقل الحب الإلهي، وهو الحقل الأخصب المتميز بمفرداته الانزياحية والمناظِرة تمام التناظر لتجربة "ابن عربي" الصوفية.

### – المفارقة البيانية والبديعية:

إذا كان الانزياح التركيبي يختص "بتركيب المادة اللغوية مع أخرى في السّياق الذي ترد فيه، فإنّ الانزياح الدلالي هو الانتهاك الذي يحدث في الصياغة"[3] على حدّ تعبير جون كوهن، ويتم ذلك من خلال تداخل الصور والرموز، وانزياح العبارات عن معناها الحقيقي، والإتيان بالمعنى المفاجئ الغريب، ولا تتحقق الشعرية والجمالية إلاّ بتآزر المستويين معا.

---

[1] تحليل الخطاب في نظرية أحداث اللغة دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم، د. محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، 1435-2014، ص73.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص137.

[3] علم الأسلوب، صلاح فضل، ص119.

ويعد الانزياح الدلالي من أهم الظواهر الأسلوبية التي تميّز اللغة الشعرية، وتمنحها التميّز، بل وتجعلها لغة رمزية إيحائية تختلف عن اللغة المعيارية، وتنأى عن السطحية فتتجاوز الواقع باستخدام "التعبيرات المجازية والتصويرية من تشبيه، واستعارة وغيرها"[1]، حيث تنسجم هذه الصور الشعرية مع السياق النفسي، ومع التجربة الذاتية للشاعر، وهنا تظهر براعة الشاعر في التصوير والتمثيل" والجمع بين الأضداد فسرّ الشعرية هو المجاز، "ومحاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلّها متفرّعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها"[2]، هذا ما قاله لقاهر الجرجاني، وهو يدرك جيّدا ما يمكن أن يحدث المجاز من تحوّل في الدلالة، وانتقال في المعنى، وإضفاء عنصر المفاجأة.

كما تتماهى اللغة الصوفية مع اللغة الشعرية، وتتشارك معها في كسر الرتابة، وخرق النمطية، والبحث عن الغريب والجميل والمدهش. وتزيد عليها بإعادة تشفيرها وتفجير دلالتها ووضعها في سياق عرفاني يعبّر عن تجربة عرفانية ووجدانية، فيصبح الخطاب الصوفي إبداعيا متميّزا.

وتتمثل الشعرية الصوفية في أنّ كلّ شيء يبدو فيها رمزا وإشارة وانزياحا ويعتبر شعر ابن عربي في ترجمانه –بخاصة– رمزا للانزياح الدلالي بمختلف صوره البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، والبديعية كالطباق والمقابلة، حيث تنبثق رؤيته الجمالية من خلال هذه الصور الانزياحية التي كانت وسيلته في نقل تجربته الصوفية، وهي حاضرة في الديوان بشكل مكثف تتوزّع أشكالها على مدار القصائد والمقطوعات، إذ لا يكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز ويأتي التشبيه في المرتبة الأولى من حيث التوظيف ثم الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية باعتبارهما أصل بناء الصورة البيانية فالكناية والمجاز المرسل.

### أ– المشابهة وخصائصها الانزياحية:

تحظى الصورة التشبيهية بأهمية بالغة في الشعر الصوفي بصفة عامة وفي "ترجمان الأشواق" بصفة خاصة، فمن خلاله يعبّر الشاعر الصوفي عن مشاعره وأفكاره، ويتجاوز

---

[1] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

السائد والظاهر إلى اللامتناهي من المعاني والدلالات، وهو خير ميدان تتفتّح فيه ذاتية الشاعر، وتبرز موهبته الشعرية،... لأنّ اللغة المألوفة عاجزة أو قاصرة عن الإفصاح الكاشف للمواجيد الصوفية، وما تحمله من معان روحية دقيقة وعميقة.

"والتشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، وله أربعة أركان: المشبه والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو ملحوظة"[1].

بهذه العناصر تكتمل الصورة التشبيهية الفنية فينقلها المبدع إلى المتلقي ليتفاعل معها ويشاركه معاناته وتجربته، وقد حضر التشبيه في الترجمان بأنواعه فصوّر حياة الشاعر الغامضة وكشف عن خباياها وأسرارها ولا يتسع البحث لعرض كل صور المشابهة إذ يكفي أن نركّز بهدف الإيجاز على الانزياح الدلالي فيها حيث تأخذ الدلالة منحى روحاني، وأكثر أنواع التشبيه استخدم فيها ابن عربي أدوات التشبيه (الكاف، مثل، كأن...)، وهو تشبيه مرسل يتمثل في قوله:

بِيضٌ أَوَانِسُ **كَالشُّمُوسِ** طَوَالِعٌ عَيْنٌ كَرِيمَاتٌ، عَقَائِلُ غِيدُ[2]

وقوله:

تَعْطُو بِرَخْضٍ **كالدِّمَقْسِ*** مُنَعَّمِ بالنِّدِّ والمِسْكِ الفَتيقِ مُقَرْمَدِ[3]

وأيضا:

بَيْضَاءَ، غَيْدَاءَ بَهْتَانَةً تُضَوِّعُ نشْرًا **كَمِسْكٍ** فَتيـــقِ[4]

---

[1] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص219.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص115.

*الدمقس: الحرير الناعم.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص121.

تحمل هذه الأبيات الثلاثة صور تشبيهية رائعة تجمع بين المادي والمحسوس، والحاضر والغائب، والقريب والبعيد، بكاف التشبيه التي توسطت المشبه والمشبه به في ترتيب منطقي منسجم أضفى على الصورة حيوية وجمالا، ففي البيت الأول يشبّه الشاعر الحكم الإلهية (المشبه) الموصوفة بالبياض والأنس، ويقصد الوضوح واليقين –بالشموس (مشبه به) في السمو والرفعة وبلوغ مقام القطبية*، والطوالع المستشرفات على القلوب الطالبة لها، والمتشوقة لنزولها واحتضانها[1].

أما في البيت الثاني، فيشبه المعرفة والحكمة الإلهية (المشبه) يتناولها العبد المشتاق بيد كالحرير (المشبه به)، الحرير الأصلي الذي ما تصبّغ بلون غير لونه الذي خلق عليه في النعومة والليونة والملموسة (وجه الشبه)، ويشير هنا إلى العطف والحنان والرفق في التناول، وإلى صفة التنزيه[2]، ثم يضيف إلى المشبه به صفة أخرى صفة الطيب الخالص.

وفي البيت الثالث يشبّه ابن عربي الصفة الذاتية المطلوبة والمعشوقة العطرة (المشبه) بالمسك المفتت (المشبه به)، وهي أطيب الطيب، ويتمثل وجه الشبه في رائحة العطر، ويقصد الآثار الإلهية، فلهذه الصّفة في قلب العارف –وإن لم يشهدها– طيبا ونشرا[3].

ومن أنواع التشبيه المفرد، كذلك التشبيه المجمل الذي يحذف منه وجه الشبه، ومنه قول الشاعر:

فَلِينُ الغُصُونِ **كَلِينِ** القُدُودِ        وورِدُ الرِّيَاضِ **كَوَرْدِ** الخَفَرْ[4]

يشبه الشاعر "لين الغصون" المشبه "بلين القدود"، المشبه به ويقصد قامة المعشوق الرفيعة، ويشبه "ورد الرياض" المشبه "بورد الخفر" المشبه به، ويعني حمرة الخدود، ويشير هنا إلى مقام الحياء: فألحق الشبيه الأصل بما هو أدنى، أي إلحاق الحق بالخلق، فالأدنى يلحق

* القطبية: مرتبة قطب الأقطاب، وهي باطن نبوة محمد صلى الله عليه وسلم...

[1] ينظر: ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص94، 95.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص101.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص175.

بالأعلى"[1]، وهذا النوع من التشبيه يفتح مجال التفكير لإبراز علاقة المشابهة، وتقدير وجه الشبه.

ويحضر التشبيه التمثيلي في "ترجمان الأشواق" بدرجة متفاوتة بوصفه عنصرا تصويريا مركبا من صورتين منسجمتين يرسم لوحة فنية جميلة تخفي رموزها أسرارا روحية، ويظهر ذلك في قوله:

والْعَبْ **كَمَا لَعِبَتْ أَوَانِسُ** نُهَّدُ وارْتَعْ **كَمَا رَتَعَتْ ظِبَاءُ شُرَّدُ**

فِي رَوْضَةٍ غَنَّاءَ صَاحَ ذِئَابُهَا فَأَجَابَهُ طَرَبًا هُنَاكَ مُغَرِّدُ

... والوَدَقُ يَنْزِلُ مِنْ خِلاَلِ سَحَابِهِ **كَدُمُوعِ صبٍّ** لِلفِرَاقِ تَبَدَّدُ

... إنَّ الحِسَانَ تَفَلْنَهَا مِنْ رِيقِهِ **كَالمِسْكِ جَادَ بِهَا** علَيْنَا الخُرَّدُ[2]

وفي موضع آخر يقول:

وأَقْبَلْنَ يَمْشِينَ الرُّوَيْدَا **كمثل** مَا تَمْشِي القطَا فِي أَلْحُفِ الحَبَرَاتِ[3]

يوظّف الشاعر **التشبيه التمثيلي** من خلال هذه الصور المركبة التي تعبّر عن الأحوال صوفية، والمواجيد الروحية، إذ ليس من السّهل فهم وإدراك معانيها ودلالاتها لأنها تنزاح عن المألوف فتجعل من الغائب حاضرا، ومن المحسوس مجرّدا، ويظهر هذا جليّ في المجموعة الأولى حيث يشبّه ابن عربي اللعب وهو حال انتقال السالك من اسم إلى اسم في الحضرة الإلهية بلعب الأوانس النّهد في عزّ شبابهنّ، ويستخدم لفظة "النّهد" لأنّها محل الرضاع واللبن، ويشير به إلى الفطرة، وميازيب العلوم التوحيدية،وبدقة ومهارة يجمع ابن عربي بين

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي ، ص175، 176.

[2] المصدر نفسه، ص134، 135، 136.

[3] المصدر نفسه، ص165.

صورتين رائعتين صورة اللعب، وصورة مرعى الظباء الهاربة إلى الرياض الخصبة حيث يتوفر الكلأ والماء ليدلّ بها على علم التنزيه والتقديس[1].

ثم يأتي بتشبيه تمثيلي آخر، فيشبه نزول المطر الشديد (الودق) من خلال السحاب، والمقصود نزول المعارف الإلهية زمن التجلي بدموع الصَّب والفراق لأنّه تنزيل محبّة وشوق لكل من اصطفاه لحضرته، وفي وصف العلوم الخمرية، ومرتبتها يشبه موردها وأصلها من ياه الحسان ويعني الأسماء الحسنى تَفَلّنها بالمسك أطيب الطيبة جاء بها الخُرّد وهو مقام الحياء، ويجمع العارف في هذه الصورة بين حاستين الشم والذوق[2].

في البيت الأخير يمثل لخروج أسماء ثلاثة مقدسة من حضرة الربوبية والملكية والألوهية على القلب المهيأ لقبولها في مشية هادئة ثقيلة بمن تمشي في ثقل وهي تجر ثوبها الحريري المزين (الحبرات) ويعني عليهم من زينة الأسماء التوابع[3].

وجملة التشبيهات التمثيلية أراد بها الشاعر التعبير عن الصور الفنية التي تترجم تجربته الصوفية، وتكشف عن تفاصيل رحلته الاغترابية وفنائه في حب الله.

ومن التشبيهات الضمنية قول الشاعر:

تُعَاطِي الحِسَانَ خُمُورَ الخِمَارِ تُنَاجِي الشُّمُوسَ تُنَاغِي البُدُورَا[4]

ويستخدم الشاعر **التشبيه الضمني**، فيجمع بين حسن الصورة الذاتية بالتجلي وما تحدثه من لذة وسرور (كلذة الخمر)، وبين مناجاة الشمس، ومناغاة البدر "ترون ربكم كما ترون القمر ليلة البدر، وكما ترون الشمس"[5] ويظهر في الشكل التالي:

---

[1] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص117.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص118.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص119.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص88.

[5] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص66.

المشبه: الصورة الحسناء ←——— الرؤية في الدار الآخرة
↓ ↓
المشبه به: الشمس والبدر ←——— مناجاة الشمس، مناغاة البدر
↓ ↓
وجه الشبه: النعم والسرور ←——— التجلي

وتبرز دقّة التصوير في حسن الربط بين النشوة الطبيعية التي تحدثها الخمرة، واللذة الإلهية التي ينالها العارف وقت التجلي وشتان بين الأولى والثانية !!

ويورد تشبيها آخر في قوله:

طَلَعَ البَدْرُ في دُجَى الشَّعَرِ* وَسَقَى الوَرْدُ نرجِسَ الحَوَرِ[1]

يشبه الشاعر التجلي بالبدر، والغيب بالدجى، وظهور التجلي في الخفي كظهور الخفي في الجلي، وهذا المشهد الذاتي، أو الاسم الجامع سقى روضة الأسماء الإلهية كما يسقي الورد (حمرة الخد) بنرجس الحور (دموع العين)، فالعين بما ترسله من دموع تُسْقِي الخدود، فتتورّد كالرّوضة سقتها السّماء[2].

يتّجه ابن عربي في ترجمانه إلى العدول عن الطريقة المألوفة، فيلجأ إلى مثل هذا النوع من التشبيه الذي يفهم من سياق الكلام ليرسم صوره الفنيّة المعبّرة عن تجربته الصوفية، وبلاغته تكمن عقد المشابهة بين صورتين متباعدتين تحتاج إلى تأمل وتذوق المتلقي لتجلية الخفي، وترسيخ المعنى وتأكيده.

**ب– الاستعارة:**

تشكّل الاستعارة في الخطاب الصوفي سياقا خاصا، وصورة شعرية إبداعية خلاّقة قادرة على نقل تجربة المبدع الصوفي وأحواله النفسية، ومن خلالها يتجاوز مقام النقل المباشر

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص183.

* الشعر: من الشعور (وهو العلم الخفي).

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص167.

للأشياء إلى مقام الكشف والتجلي والرؤيا، فتتلاءم الصور الاستعارية مع معطيات تجربته لأنها تستمد بنيتها من مفاهيم تستقيها من الواقع الصوفي.

ويتفق أغلب النقاد في تعريف الاستعارة، فيعتبرونها ضربا من المجاز اللغوي، وتشبيه حذف أحد طرفيه يصفها ابن رشيق "بأنها أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[1].

يعرّفها أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده، والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[2].

وركّز عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) على فكرة المشابهة، فعرّف الاستعارة "بأن تريد تشبيه الشيء بالشيء، وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه"[3].

يتّضح من خلال هذه التعريفات أن الاستعارة تشبيه غير مصرّح به، يدرك من سياق الكلام، وكلّما كان التشبيه خفيّا مستترا وكان التباعد والانزياح بين المشبه والمشبه به كانت الصورة الاستعارية إلى النفوس أقرب وأعجب، تحيل إلى الدلالة العميقة، والمعنى الجديد والبعيد، وهنا يكمن سرّ الانزياح الدلالي الذي يسعى إلى تحقيق رؤية شعرية إبداعية ناضجة، فلا ضير —إذن— ن يكون المنبع الأساسي للشعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة ائمة على تجاوب الحواس، أو المشابهة الانفعالية"[4]، حيث تحدث تأثيرا واهتزازا لا يحدثه التعبير الحقيقي المباشر.

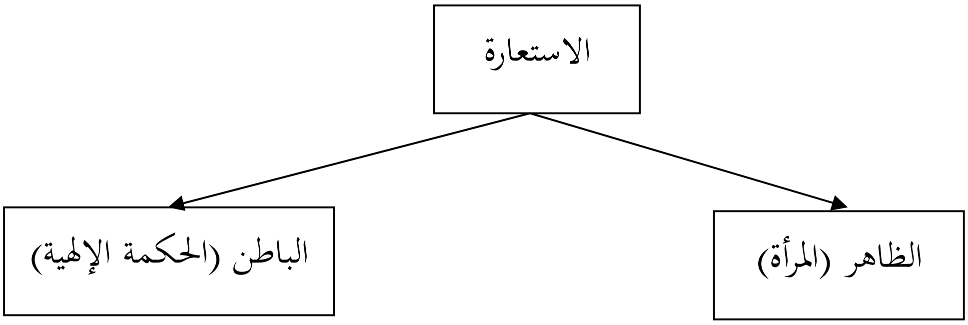
[1] العمدة، ابن رشيق، ج1، ص268.

[2] كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص268.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص53.

[4] بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ص170.

وشعر ابن عربي باعتباره انزياحا غامضا، فإن الاستعارة فيه عبارة "عن نشاط مكثف يمزج بين الدلالة الوجودية، والدلالة الرمزية، إنها فعل برزخي يجمع بين الوجودي، والإلهي، وبين الظاهر والباطن"[1] هو ينطلق في تشكيله الاستعاري من المعلوم ليصل إلى المجهول واللامرئي، من خلال رمزية الأنثى، ويمثل ديوانه "ترجمان الأشواق" ككل استعارة إبداعية موسعة أو صورة مجازية انزياحية كبرى مركبة من صور جزئية يتخذ فيها من صورة "النّظام" وسيلة لتجسيد التجلي الإلهي، ويمكن توضيح هذه الجدلية في الشكل التالي:




لقد تنوعت الاستعارة في "الترجمان" بين المكنية والتصريحية باعتبار –المشبه والمشبه به– بتنوع الهواجس الصوفية، والتغيرات الحياتية والفكرية للشاعر وليس الغرض من اختيار الاستعارات في الديوان تحديد أنواعها وأصنافها وإنما لهدف الكشف عن طبيعة توظيفها الأسلوبي في الخطاب الشعري الصوفي، وإظهار دورها الدلالي بوصفها "نقلا للمعنى بأوسع معاني هذا النقل..."[2]، حيث تخرج الصياغة عن بنائها المألوف، ويرتقي الخطاب الاستعاري من مستواه السطحي المباشر إلى المستوى الفني الجمالي، وابن عربي يحوم في فضاء روحاني غيبي يعبّر عنه بلغة تصويرية إشارية حبلى بالانزياح الدلالي، متخذا من الطبيعة الفاتنة معادلا فنيا استعاريا يجمع بين الظاهر والباطن من خلال الرمز الأنثوي. وما يحمله من دلالات التجدد والخصب والجمال ليجسد مفهوم الألوهية. ومن بين الاستعارات المكنية المصورة والموحية في "ترجمان الأشواق" قول محي الدين:

**حَنَّتْ العيسُ** إِلَى أَوْطَانِـــهـــا مِنْ وَجَى السَّيْرِ حَنِينَ الـمُسْتَهَامْ

---

[1] الاستعارة في الخطاب الصوفي، جراح وهيبة، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2012، ص84.

[2] البنى الأسلوبية، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص219.

**فَقُلْتُ للرِّيح: سِيرِي وألحِقي بِهم** فإنّهم عند ظلّ الأيـــك قُطَـــانُ

**رِيحُ صَبَا يُخْبِرُ عن عصر صِبَــــا** بِحَاجِـرٍ أو بمــــنى أو بقِبَـــا

**قَدْ تكــــــذِبُ الرِّيــــحُ إذَا** **تُسْمِــع مــــا لَمْ تَسْمَــعِ**

**قَدْ لَعِبَتْ أَيْدِي الهَوَى بقلبـــه** فما عَلَيه في الذي مِـنْ حَـــرَجِ[1]

هذه بعض الصور الاستعارية في "الترجمان" اقتطفناها من القصائد والمقطوعات كما يقتطف الياسمين من الروض الخضر، والتي يبدو عليها الانزياح واضحا، ففي البيت الأول يستعين الشاعر ويستعيد من اللغة لفظة (حَنَّتْ) والحنين أكبر من الشوق ليوظفها لغرض التشخيص، حيث انزاحت العبارة (حنت العيس) عن معانيها الحقيقية فقد ربط الحنين بالإبل وهي صفة تتعلق بالإنسان فذكر المشبه (العيس)، وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى شيئا من لوازمه (الحنين) على سبيل الاستعارة المكنية ويتميز هذا الانزياح ببعده الصوفي، إذ يخرج عن أصل الواقع ليحمل معاني ودلالات صوفية، لأنّ الحنين الذي أوجب سرعة السير هو للأعمال الصالحة التي تضم الهمم، وهو حنين محبة وشوق، لا حنين عرض يزول بزواله متعلّقة[2].

ح تشبيه الشاعر الإنسان "بالعيس" أقوى في التأثير، وأبلغ في البيان لأنّها أقدر على تحمل مشقة الشوق، والصبر عليه.

ويخاطب "الرّيح" في البيت الثاني ليرسم صورة فنّية رائعة يتجلّى فيها الانحراف الأسلوبي الذي يثير الدهشة، ويبعث على المفاجأة حيث يشبه "الرّيح" بالإنسان الذي يُخَاطَبُ ويُؤْمَرُ، ورمز الريح يستلهمه ابن عربي من فكره الصوفي، فيخرجه من مدلوله المألوف إلى مدلول صوفي يرتبط بالمعارف الإلهية، وأنفاس المحبة والمقامات الرحمانية...

ولجوءه إلى هذا الرمز أكسب النصّ بعدا دلاليا جماليا، وكشف عن قدرة الشاعر اللغوية في الجمع بين الحسي والمعنوي، فهو يريد أن يبعث نَفَسًا شوقيا من أنفاسه، ولا

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص45-48، 131-143-194.

[2] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص24.

تحمله إلاّ قوة الرّياح التي تستطيع اللحاق بأحبته لتردّهم إليه، ويحدّد موقعهم ومكانهم عند شجرة "الأيك" (الأراك) حيث الراحة والرائحة الزكية الطيبة ويشير هنا إلى مقام الطهارة، فمن يقعد في ظل الله فهو في كنفه[1].

تبرز طاقة الشاعر الرمزية من خلال توظيفه الانزياحي للفظ "الرّيح" –دائما في البيت الثالث والرابع– الذي يستعيره لغرض التشخيص فيجعل له لسانا يخبر به عن أوان زمن الشباب، وآذانا تكذب ما تسمعه من أصوات غير حقيقية، فيجمع بين الحديث والاستماع في حوار شيّق يجذب القارئ، ويدفعه إلى تأمل الدلالات العميقة، والكثيفة التي لا يمكن اختراقها، والوصول إليها إلاّ بالذوق والكشف.

لقد أراد الشاعر أن يعكس روح المعارف على هذه "الريح" التي تحول في ظل الاستعارة المكنية إلى إنسان يتكلّم ويسمع، فأبقى على المشبه (الريح) وحذف المشبه به (إنسان) مع ذكر أحد لوازمه (يخبر، تكذب، يسمع...)، والمعنى المعبّر عنه بهذا اللفظ ح إليه أو المستعار (الرّيح) لا يمكن أن يستوفى بغيره من الألفاظ "لأنّها نسيم روح المعارف من جانب الكشف والتجلي تخبر عن أوان الميل بالألطاف الإلهية، وتصدر أصواتا في آذان السامع غير حقيقية تدلّ على أن كل ما يعطيه الحس من المغالط ليس على الحقيقة"[2].

وفي البيت الأخير تنبثق رؤية الشاعر الجمالية من خلال اللوحة الاستعارية التي عبرت عن تجربته الصوفية التي تتلخص في الحب الإلهي، فيجعل للهوى أيدي تلعب بقلبه، وهو بذلك يحرّك السّاكن ويحوّل المعنى المعنوي إلى معنى حسّي، فينزاح إلى مدلولات مجازية على سبيل الاستعارة المكنية "لأنّه في تصريف الهوى وتحت حكمه فما عليه في الذي يرومه على حسب ما وقع له في هواه"[3]. ويشير هنا إلى مقام الفتوة، وما تعطيه المشاهدة من المعرفة، وما يحصل جرّاءها.

---

[1] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص25.

[2] المصدر نفسه ، ص126.

[3] المصدر نفسه، ص177.

والحقيقة أن هذا التصوير الاستعاري في الخطاب الشعري الصوفي خلق صورة إيحائية من شأنها أن تضيع المتلقي أمام شذوذ دلالي يجبره على تقصي الحقائق وفكّ الطلاسم للكشف عن كنهه، لأنه –باختصار– خطاب تجربة خاصة.

أما الاستعارة التصريحية التي يصرّح فيها **بالمشبّه به** فإنّها أكثر حضورا في الترجمان من المكنية، إذ تمثل أكثر من ثمانين بالمئة (80%) من الديوان، وكلّها محصورة في المعرفة الإلهية، والحكم الربانية استقى ابن عربي صورها من حقول متنوعة (حقل الطبيعة، حقل المرأة، حقل الأماكن المقدسة...) وتتجلى مظاهر الاستعارة التصريحية من خلال هذه الأبيات المنتخبة من الديوان كعينة استشهادية:

أَلاَ يَا **حَمَامَاتِ الأراكةِ والبــانِ**     تَرَفَّقْنَ لاَ تُضْعِفْنَ بالشَّجْوِ أَشْجَانِي

من كلِّ **فاتكةٍ بطَرَفٍ أحْـــوَرٍ**     مِـــنْ كُلِّ ثانيـــةٍ بجـــيدٍ أَغْيَـــدِ

في كَبِدِي نارُ جَوًى مُحْرِقَـــــةٌ     في خَلْدِي **بَدْرٌ دُجَـــى** قَدْ غَرَبَـــا

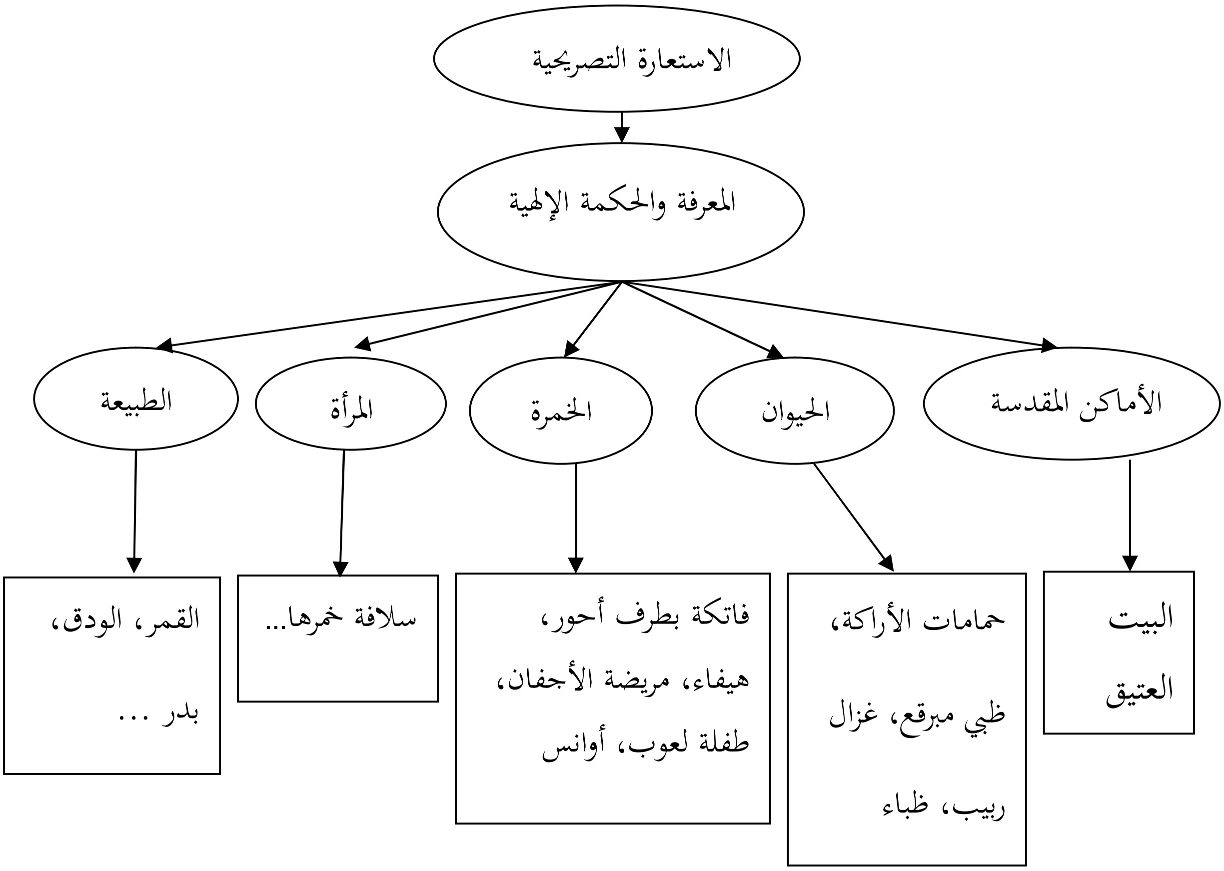
نفسي الفِدَا **البيضِ خُرَّدٍ عُرُبٍ**     لَعِبْنَ بِي عِنْدَ لَثْمِ الرُّكْنِ والحجَـــرِ

يَأَيُّهَا **البَيْتُ العَتِيــقُ** تَعَالَـــى     نُـــورُ لَكُـــمْ بِقُلُوبِنَـــا يتـــلألأُ

واشرب **سُلاَفَةَ خمرها** بِخُمَارِها     واطْرَبْ عَلَى غَرَدٍ هنالك يُنْشِــدُ[1]

لقد أبدع ابن عربي في تصوير الحكمة الإلهية من خلال هذه الاستعارات التصريحية –وأخرى لم نذكرها لانتشارها وكثرتها– التي سيوضحها الشكل التالي:

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص58-114-126-171-137-135.




إن المتأمل في هذه الاستعارات التصريحية يلاحظ أنّ هناك علاقة سوغت الانزياح عن المدلول الحقيقي للفظ إلى مدلول ثان مجازي صوفي، وكلّما كان التباعد والتعارض بينها كانت المفارقة الدلالية لأنّ العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه والمشبه به.."[1]. حيث يتجلى الفرق فتثير الدهشة والاستغراب "وكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة..."[2].

ف"حمامات الأراكة والبان" في البيت الأول مستعار منه، مصرّح به يدل على الحمام الذي يعتلي شجرة الأراكة والبان –وهما شجرتان طيّبتان– ويريد بالحمامات واردات التقديس والرضى والنور والتنزيه، فالتقديس والرضى للأراكة لأنّه شجر يستاك به وهو مطهّر للفم ومرضاه لله، والنور والتنزيه للبان لأنّه شجر ليّن يستخرج منه الدهن (الزيت)[3]. ودعوته

[1] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص25.

للحمامات (الواردات) بالترفق والتأني في خطاب العشق والمحبّة لأنه يضاعف شجوه ويحرق جوانحه، والسّر في جمال هذه الاستعارة يعود إلى حسن التصوير، والجمع بين المعقول الخفي والمحسوس الجلي حيث تتعالق الموجودات الطبيعية من شجر وطير... بعالم مسرى الأرواح.

يصرّح بالمشبه به (فاتكة بطرف أحور) في البيت الثاني –للدلالة على علوم المشاهدة التي ترد على صاحب الخلوة، فتحول بينه وبين نفسه، فتغيّبه، وجعل هذا الطرف أحور، والحور في العين الشديد بياضه، الشديد سواده[1]. ويربط الشاعر بين جمال العين، وقوة ملاحظتها ومشاهدتها حتى تكاد تقتل وتفتك كما قتلت العارف عن مشاهدة ذاته، وعمل التعبير الاستعاري على كشف الدلالة الإيحائية وتأكيد المعنى وتقريره في ذهن المتلقي، وفي البيت الثالث يستعير الشاعر من الطبيعة البدر (بدر دجى) وهو الهلال الذي ينتهي نموه إلى قمر يشير به إلى الغيب أين تتجلى الصفة الكمالية؛ والدجى الليل، وهو محل الستر وفي هذا تقول الدكتورة سعاد الحكيم: "يحوّل ابن عربي كل اسم لذات جاعلا منه اسما لأخصّ صفات هذه الذات، فالليل مثلا بعد أن كان دالا على الوقت المعلوم أصبح دالاّ على صفته، وهي الغيب والأسرار"[2].

وهذا التجاوز الدلالي الذي نلمسه في هذه الصورة الاستعارية أكسب النص قيمة دلالية جمالية.

وتعمل العبارة الاستعارية في قوله: "بيض خُرَّدٌ عُرْبٌ" على تأسيس الدلالة الرمزية الإيحائية، إذ يصرّح الشاعر بالمشبه به ليدلّ به على المعنى الخفي، ويقرّب الرؤية العرفانية، فيجسد من خلال صفة المرأة العربية الأصيلة العذراء "العلوم التي ظهرت للعارف عند المبايعة الإلهية"[3]، وهي علوم جديدة كالفتاة البكر.

ثم يلجأ الشاعر في تشكيله الاستعاري إلى الاستعانة بالمكان المقدس (البيت العتيق) كعبة الشريفة ليرمز بها إلى قلب العارف النقي التقي الذي وسع الحق سبحانه

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص93.
[2] ابن عربي ومولد لغة جديدة، سعاد الحكيم، ص74.
[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص155.

حقيقته، فموقع القلب من الجسد موقع البيت العتيق من الكرة الأرضية وهذه المركزية تكشف عن المفارقة بين البنية السطحية الظاهرة ودلالات البنية العميقة.

وفي غضون البيت الأخير يرسم ابن عربي لوحة استعارية جميلة تشدّ انتباه القارئ، وتدعوه إلى التأمل في جمال الصورة التي يكون عليها شارب الخمرة الحسية، وكيف استطاع الشاعر أن ينزاح من المعنى الظاهر إلى معنى مجازي، حيث يجعل من المشبه به (سلافة خمريا)وهو أوّل ما يعصر من العنب —وهو بلا شكّ مركّز وممتاز- بالعلوم الربانية والمعارف المقدّسة الإلهية التي يكون عنها السرور، والابتهاج والفرح، والرضى قال تعالى: ﴿وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ﴾[1].

وإذا كان ابن عربي قد آثر الاستعارة التصريحية على المكنية فلأنه يسعى إلى تجلية الصورة الدالة على المعرفة الإلهية من خلال التصريح بالمشبه به ليخلق وجودا جديدا تحي فيه العبارات، وتتوالد الدلالات توالدا مفاجئا يفضي إلى الدهشة والاستغراب، ولا تقتصر الاستعارة عنده على الوظيفة التصويرية الجمالية والتي تتعداها إلى وظيفة نفسية لها علاقة بأحواله الذاتية وتجربته الشعرية الصوفية.

### ج- الكناية:

الكناية في اصطلاح علماء البيان "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي"[2]، فإذا أراد المتكلم التعبير عن معنى معين فلا يأتي باللفظ الأصلي الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ آخر يؤدي المعنى المراد. ويعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الكناية أن يريد المتكلّم إثبات معنى من معاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفِه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا"[3]،

---

[1] سورة محمد، الآية 15.

[2] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، تدقيق: يوسف العميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1991، ص286.

[3] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص105.

ويؤكد هاهنا على علاقة الردف والتبعية بين المعنى الكنائي والمعنى الأصلي، فيكون التلازم بين المعنيين بحيث يدل المعنى الأول على الثاني، ويشير إليه.

وتعد الكناية من الأساليب البلاغية الغنية بالانزياحات والإيحاءات فهي دال على مدلولين مختلفين: مدلول حقيقي ومدلول مجازي وهي كالاستعارة –الاستعارة أعم– من يث قدرتها على تجسيد المعاني وإبرازها في صور حسية ناطقة، وهي أبلغ من التصريح والحقيقة تحدث وقعا جديدا فتضع جمالية خاصة تثير الدهشة عند المتلقي وتمنحه فرصة أمل والتأويل، "وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهو في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار، وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[1].

وتهيئ اللغة الصوفية للكناية فسحة التشكل والتوسع –بحكم انزياحها من التصريح إلى التلميح– في الخطاب الشعري الصوفي بصفة عامة وفي "ترجمان الأشواق" على وجه الخصوص، لتغدو أيقونة أسلوبية توجه مساره الخطابي، وتجلي دلالاته توجها يساير تجربة ابن عربي الصوفية، ورؤيته العرفانية.

وتفرض الكناية حضورها بشكل بارز في "الترجمان"، وتنوعها بين الصفة والموصوف يثبت القيمة الجمالية للخطاب الأكبري المتميز والمنفرد بشحنته الرمزية التي لا تنطفئ جذوتها.

## 1– الكناية عن صفة:

وهي التي يُطلَب بها نفس الصفة[2]، وتتجلى في قول الشعر:

**بأبي الغُصُونَ المَائلاَتِ عواطفا ... العَاطِفَاتِ علَى الخُدُودِ سَوَالِفَا**

**المُرْسِلاَتِ من الشعُورِ غَدَائِراً ... الليّناتِ معاقــدا، ومعـاطفَــا**[3]

[1] العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج1، ص302.

[2] علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985، ص212.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص144.

بأسلوب انزياحي دلالي جمالي صوّر الشاعر صوره الكنائية الرائعة المعبّرة عن المعنى الصوفي، وكلها صفات حسية أنثوية (الغصون المائلات عواطفا، العاطفات على الخدود، المرسلات من الشعور غدائرا، اللينات معاقدا) تدلّ على الترنّح والحسن والرّقة... وتحمل معارفا إلهية وعلوما خفية وأسرارا مكتمنة لا يستدل عليها إلاّ بضرب من التلويحات البعيدة لنزاهتها، وهذا التشخيص بواسطة الكناية والخروج من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة الصوفية العميقة أضفى على البنية النصية قيما دلالية جمالية.

وقوله:

نَعَقَتْ **أَغْرِبَةُ البَيْنِ** بِهِمْ لاَ رَعَى اللهُ غُرَاباً نَعَقَا

مَا **غُرَابُ البَيْنِ** إِلاَّ جَمَلٌ زَارَ بالأحبابِ نَصًّا عَنَقَا[1]

فعبارة (أغربة البين) كناية عن صفة التشاؤم والتطير والفراق بسماع صوت الغراب، وهو بهذه الصفة التلميحية يومئ إلى الأمور التي خلّفته عن العروج وحالت بينه وبين الشهود فهو يتشاءم بملكه، ويتمنى الانتقال من مقام الملك إلى العبودية التي هي في الحقيقة ملك الملك[2]. ويبرز هذا الانزياح قدرة الشاعر في التلاعب باللفظ ودقة التصوير والجمع بين الحسي والمعنوي.

كما نجد الكناية في قوله:

وَمَعَالِمًا، ومَجَاهِلاً **بشِمِلَّةٍ** تَشْكُو الوَجَى، وسَبَاسِبًا وتَنَايِفَا[3]

ة "شملّة" وهي الخفيفة السريعة صفة كنى بها الشاعر "عن همّة معيّنة منه لأمر مخصوص وقع له التعشق به فسرعة السير وخفته أذهب القوى، ويشير إلى حالات التنزيه

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص82.

[2] ينظر، ذخائر الأعلاق،ابن عربي، ص59.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص149.

من جانب الحق والتجريد من جانبه"[1]. وتنماز هذه الصورة الكنائية بإيحائها ودلالتها الصوفية التي رفعت من قيمة النص الأسلوبية.

## 2- الكناية عن موصوف:

وهي التي يُطلَب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصّة بالمكنّى عنه لا تتعدّاه وذلك ليحصل الانتقال منها إليه[2]، ويبرز هذا النوع من الكناية في الديوان بشكل ملفت وذلك دليل على اهتمامه وحرصه على إبرازه، وتتجلى في قوله:

سَلاَمٌ على **سَلْمَى** ومَنْ حَلَّ بالحِمَى     وَحُقَّ لمثلي رِقَّةً أَنْ يُسَلِّمَـــــا[3]

وَنَادِ **بِدَعْدٍ** و**الرَّبَابِ** وزَيْنَــــبِ     **وَهِنْدٍ وسَلْمَى** ثم **لُبْنَى** وزمــزمِ[4]

واذْكُرا لِي: حَدِيثَ **هِنْدٍ ولُبْنَــــى**     **وسُلَيْمَى** وزَيْنَــــبٍ و**عِنَـــانِ**[5]

في الأبيات حشد مكثف لأسماء محبوبات العرب (سلمى، دعد، رباب، زينب، هند...) ولكلّ واحدة منهن قصة حبّ وغرام، وبجدارة فائقة استطاع الشاعر أن يربط بينها وبين الحبّ الإلهي فكنى بها عن أسماء الحقائق الإلهية فمثلا سلمى يشير بها إلى الحاكمة سليمانية الواردة من مقام سليمان عليه السلام وزينب كناية عن الانتقال من مقام ولاية إلى مقام النبوّة، وعنان كناية عن علم أحكام الأمور السياسيات، وهند مهبط آدم وموطن الأسرار[6]... وهذا الانزياح في اللفظ خلق شعرية إبداعية ومنفردة.

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص134.

[2] علم البيان، عبد العزيز عتيق، ص213.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص41.

[4] المصدر نفسه، ص39.

[5] المصدر نفسه، ص104.

[6] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص88.

وقوله:

أَدين **بديـــنِ الحبِّ** أَنّى تَــوَجَّهــتْ رَكَائِبُهُ فالدِّينُ دِيني وإِيمَاني[1]

يَا **حَادِيَ العِيسِ** لاَ تَعْجَلْ بِهَا، وَقِفَا فإِنَّني زَمِنٌ فِي إِثْرِهَا غَادِي[2]

من أجمل وأروع ما قال ابن عربي: "أدين بدين الحب..." ويشير إلى قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ [3] وهي كناية عن الدين الإسلامي الحنيف القائم على المحبة والتسامح واحترام العقائد والأديان.

وفي البيت الثاني كنّى بحادي العيس عن "الروح الإلهي الناطق من الإنسان المأمور بتدبير هذا البدن للداعي من جانب الحق"[4]، فأخرج الدال (حادي العيس) من مدلوله المألوف (سائق الإبل) إلى مدلول مجازي استلهمه من فكره الصوفي، ليضع صورة كنائية رائعة ارتقت بالنص إلى أسمى الصورة البلاغية

وقوله:

رَأَى البَرْقَ شَرْقِيًا، فَحَنَّ إلى **الشَّرْقِ** وَلَوْ لاَحَ غَرْبِيًا لَحَنَّ إلى **الغَـــرْبِ**

فإِنَّ غَرَامِـــي **بِالبَرِيقِ** ولَـمحِـــهِ ولَيْسَ غَرَامِي بالأَمَاكِنِ والتُّـــربِ[5]

أَيَا **رَوْضَةَ الوَادِي** أَجبْ **رَبّة الحِمَى** وذاتَ الثنايَا الغُرِّ، يا **روضة الوادي**[6]

يتخذ الشاعر في تعبيره عن لواعج الحنين والشوق قطبي (الشرق-الغرب) كناية عن موضع التجلي لأن الشرق موضع الظهور الكوني، والغرب محلّ الغيب والملكوت، وهو

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص62.
[2] المصدر نفسه، ص89.
[3] سورة آل عمران، الآية 31.
[4] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص66.
[5] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص74.
[6] المصدر نفسه، ص110.

متعلّق بالتجلّي أينما ظهر أو لاح في الشرق أو الغرب وحبّه وغرامه بالبرق ولمحه أي بالتجلّي والمتجلي...

وفي البيت الأخير كنّى بالروضة عن الشجرة التي ظهر النور فيها لموسى –عليه السلام– (وربّة الحمى) حقيقة موسى –عليه السلام– ويشير بها إلى مرتبة موسوية ومقام العزّة التي تمنح ذاته من الوصول إليها[1].

إنّ ابن عربي في تشكيله الكنائي ينتقل من تصوير المألوف إلى تصوير فنّي ينفتح على مدلول أو مدلولين يبعث القارئ على التأمل والتأويل لكشف الرموز الصوفية وفهم الإيحاءات الروحية، وهو في بناء صوره الرمزية الضاربة في ما وراء الطبيعة يعتمد على خياله الخصب، ومعجمه اللفظي الخاص، ولعنته المنفردة المرتبطة بتجربته العرفانية؛ وقد خلق وأبدع، وابتكر وجدّد، وما جاء في "ترجمان الأشواق" مؤشر صادق على بلاغته ومعرفته اللغوية والجمالية والذوقية.

### ➢ الصورة البديعية:

### – الطباق والمقابلة:

الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد: هو الجمع بين الضدّين، ويعرّفه ابن رشيق في كتابه "العمدة" "بأن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه والمطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدّين في الكلام، أو في بيت الشّعر"[2]، وجاء في كتاب جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع للسيد أحمد الهاشمي "أنّ الطباق هو الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام، وهما قد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين أو مختلفين"[3].

والطباق أصغر صورة للتضاد، لأنه يكون بين لفظين متضادين جمعا على حذو واحد، وهو ثلاثة أنواع: طباق الإيجاب، طباق السّلب والطباق السّياقي. "فإذا جاوز

[1] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص89.
[2] العمدة، ابن رشيق، ج2، ص05.
[3] جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، ص303.

الطباق ضدّين كان مقابلة"[1]، والمقابلة "تأتي في الأضداد وتشمل أكثر من ثنائية ضدية، وهي أعم من الطباق، "وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا"[2]، وتكون المقابلة بين معنيين أو أكثر بحيث يتقدّم المعنى الأول في أول الكلام، ثم يأتي المعنى الثاني ليقابله في آخر الكلام، وتدل على المواجهة لأن فيها تقابلا بين المتوافقات أو المتخالفات "فيأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"[3].

وعدّ كثير من علماء البلاغة الطباق والمقابلة شيئا واحدا[4]، لأنّ الطباق مقابلة بين ضدّين، والمقابلة عدّة أضداد متقابلات على نسق في الكلام، وتتنوع المقابلة من حيث العدد، والترتيب، واللفظ، والمعنى...

فالطباق والمقابلة من المحسنات البديعية المعنوية في اللغة، يؤتى بهما لإبراز التناقض، وإظهار العلاقة الضدية التي تحقق انسجاما وتناسقا بين الوحدات، فتبث في النص حركة وانتقالا من المستوى التعبيري العادي إلى المستوى الفنّي التصويري البديع تشدّ المتلقي وتشعره بالارتياح والطرب، ناهيك عن الجمال المعنوي واللفظي الذي تمنحه للنص.

وكان لهذا التضاد حضور كبير في "ترجمان الأشواق" فقد استحسن ابن عربي كثيرا هذين الزخرفين البديعين، فبنى قصائده على الثنائيات المتضادة من المطابقات والمتقابلات للتعبير عن تجربته الصوفية المليئة بالأحداث الغريبة والمتناقضة، والكشف عن حالاته الروحية، وأحواله الوجدانية المتغيّرة والمتحوّلة بالحب والشوق إلى الذات العليا.

ومن طباق الإيجاب الوارد في الترجمان، والجامع بين المعنى وعكسه قول الشاعر:

**وَحْشِيَةٌ**، مَا بِهَا **أَنَسٌ** قد اتّخَذَتْ    فِي بَيْتِ خَلْوَتِهَا للـــذِّكْرِ نَاووسَـــا[5]

[1] العمدة، ابن رشيق، ج2، ص15.
[2] المصدر نفسه، ج2، ص15.
[3] المصدر نفسه، ص15.
[4] ينظر، المثل السائر، ابن الأثير، ج3، ص114. الطراز، العلوي، ج2، ص378.
[5] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص33.

فإن كان **إطْفَاءٌ**، فَـوَصْـــلٌ مُخَلَّــدُ وَإِنْ كَانَ **إحْرَاقٌ**، فَلا ذَنْبَ للصَّــبِّ[1]

فكــلُّ **خَــرَابٍ** بِهَـــا **عَامِــرٌ** وَكُـــلُّ **سَـــــرَابٍ** بِهَـا **غَـــادِقُ**[2]

**رَأَى البَرْقَ شَرْقِيًا**، فَحَنَّ إلى **الشَّرْقِ** **وَلَوْ لاَحَ غَرْبِيًا** لَحَنَّ إلى **الغَــــرْبِ**[3]

**أُمْسِي وأُصْبِــحُ لا أَلَذُّ بِرَاحَــةٍ أَصِــلُ البُكُورَ وَأَقطَعُ الآصَــــالا**[4]

تأسس الطباق في هذه الأبيات على ثنائيات ضدية تنوع اللفظ فيما بين الاسم، والفعل والصفة (وحشية≠ أنس، إطفاء≠ إحراق، خراب≠ عامر، سراب≠ غادق، شرقيا≠ غربيا، الشرق≠ الغرب، أمسي≠ أصبح، البكورا ≠ الآصالا) وكلها تعكس جوانب خفية وغامضة من حياة ابن عربي تحتاج إلى تأمل وقراءة واعية وتأويل واسع.

في البيت الأول تظهر علاقة طباق الإيجاب بين كلمتي (وحشية- أنس) ليدل بها الشاعر على الحكمة العيسوية التي وسعت قلب العارف في مقام التجريد والتنزيه، فكانت وحشية غير مؤنسة لأنّ مشاهدته فناء ليس فيها لذّة، وهو في جمعه بين الضدين يضيف جمالا وبهاء في ظاهر اللفظ، وقوّة وتماسكا في المعنى.

وفي البيت الثاني مطابقة إيجابية بين (إطفاء- إحراق) عبّرت عن حب وشوق المحب الذي ينطفئ باللقاء والوصول، فإذا وصل ازداد وتضاعف واحترق قلبه، ويشير هنا إلى مقام الفناء والاصطلام.

أما البيت الثالث فيشتمل على طباقين إيجابيين بين (خراب≠ عامر) و(سراب≠ غادق) ولهذا التضاد أثر في بيان المعنى الصوفي وإبراز قدرة الشاعر في التلاعب باللفظ وحسن استخدامه في تصوير صورة القلب الفارغ من الحقيقة الخرب "بالغفلات وأشباهها

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص77.
[2] المصدر نفسه، ص160.
[3] المصدر نفسه، ص74.
[4] المصدر نفسه، ص137.

من رؤية الأكوان إذا حلّت فيه أو تجلّت له يعمر وانقادت له جميع العلوم"[1]، فبتجلي الواردات يتحوّل الخراب إلى الأعمار والسراب إلى الغدق.

ويجمع بين مشهد الشهادة ومشهد الغيب من خلال المطابقة الإيجابية بين (الشرق-الغرب) في البيت الرابع ليشير إلى رؤية الحق، في الخلق والتجلي في الصور، فأينما لاح له التجلي في الشرق أو في الغرب حنّ إليه. وفي وصف حالته الشوقية للقاء المحبوب والظفر بالمطلوب يوظف الثنائية الضدّية بين الفعلين (أمسي – أصبح) إشارة إلى الزمن وما يبذله من جهد واجتهاد في سلوكه وسفره "حيث ترك الراحة وأخذ بالعزائم والشدائد لبلوغ المقصد، لأنّ الهمم تعلّقت بعظيم عزيز الحمى الطريق إليه وعرة صعبة وعقبتها كؤود فليس يوصل إليها إلاّ بالاتضاع*"[2].

ولعلّ أجمل ما يميّز هذه الثنائيات الضدّية في الترجمان أنّ الشاعر لم يتكلّف فيها، وإنّما جاءت على السجية، فعبّرت عن علاقات (الأنا/ الآخر، الحضور/ الغياب، والوجود/العدم...) فضلا عن أنها منحت النص قوة معنوية وجمال اللغة الصوفية يكمن في غموضها وتناقضها وتضادها، "والعارف لا يعرف إلاّ بجمعه بين الضدين"[3] على حدّ قول ابن عربي، أمّا طباق السّلب وهو الجمع بين فعلين من مادة واحدة أحدهما إيجابي والآخر سلبي[4] فلم يحفل به الشاعر كثيرا، وما ورد في الديوان كان تعبيرا عن الرياضات الروحية والمجاهدات النفسية التي يكابدها العارف في سبيل تذوق طعم العشق، وبلوغ نهاية الطريق، وتحقيق الوصال الرباني.

وأمثلة ذلك قوله:

---

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص30.

* الاتضاع: التذلل والخشوع.

[3] الفتوحات المكية، ج2، ص512.

[4] البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، ص260.

هَيفَاءُ مَا تَهْوَى الذي أَهْوَى ولاَ تَفِ للذي وَعَدَتْ بِصِدْقِ المَوعِدِ[1]

مَا تَشْتَكِي ألم الوَجَى، وَأَنَا الذي أَشْكُو الكَلاَل، لَقَدْ أَتَيْتَ مُحَــالاَ[2]

تتجلى في البيتين علاقة المطابقة السلبية بين الفعلين (ما تهوى- أهوى) و(لا تف- وعدت)، وهي تتناسب مع الحالة التي يعيشها الشاعر في معراجه الصوفي، والتناقض الحاصل بن ما يهواه "هو" وما تهواه الحكمة الإلهية التي تتقيد بإرادة أحد لنزاهتها وعلوّ مجدها، ويطابق بالسّلب بين الفعلين (ما تشتكي- أشكو) ليعبّر عن المشاق التي تتحمّلها المراكب الكثيفة واللطيفة دون ألم أو شكوى أو وهن من أجل الفوز وكشف الغطاء عن الحقائق الإلهية، فكيف يشكو هو (أشكو) الضجر والإعياء بأسف شديد يقول "لقد أتيتُ مُحالا".

ويبرز في الترجمان نوع آخر من الطباق وهو الطباق السياقي أو الطباق الخفي وتكون فيه المطابقة خفية لتعلق أحد الركنين بما يقابل الآخر تعلّق السببية"[3]. ومنه قوله:

إنّ الفراقَ مع الغرامِ لَقاتلي صَعبُ الغَرام مع اللّقاء يهونُ[4]

يشتمل البيت على طباق خفي بين لفظتي (الفراق- الغرام)، (صعب –يهون) يخبر عنه السّياق فهو لا يظهر مباشرة وإنما يحتاج إلى التأمل وإمعان النظر، لأنّ الفراق والغرام ليس بضدّين –من الناحية المعجمية- ولكن الشاعر طابق بينهما تجسيداً لدلالة الحبّ، "فللغرام في الحبّ سلطان عظيم يقتلك فيه التحول والهيمان والدموع والغليل والأنين والسّقام ثم يجتمع مع ذلك الفراق وهو الغيبة عن مشاهدة المحبوب برجوعه إلى كونه"[5]. والعلاقة بينهما علاقة سببية لأن الغرام سبب في الفراق، وحرقة الشوق أشدّ للمفارقة.

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص138.

[3] علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، محمد أحمد قاسم، د. محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص68.

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص72.

[5] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص49.

وربما يكون هذا النوع من أملح وأحسن الطباق في الخطاب الصوفي لأنّه طباق رمزي إشاري إيمائي يكشف عن ثنائية قطبية تتضمن الخالق والمخلوق.

كما كان للمقابلة دور بارز في إظهار العلاقات اللغوية والمعنوية بين الجمل في "ترجمان الأشواق" إذ كشفت عن البعد النفسي للشاعر وأسهمت في تحقيق الإيقاع الداخلي في النص، وإثارة الانتباه، ورسوخ المعنى من خلال وفرة الثنائيات، ومن ألطف المقابلات اللغوية في الترجمان قوله:

بِالأَمْسِ كَانَ مُؤْنِسًا وَضَاحِكًا          واليوم أَضْحَى مُوحِشًا وعَابِسَا[1]

كـــمْ دَعَوْنَا لِوِصَال رغَـــبـــا          كَمْ دَعَوْنَا مِـــنْ فُرَاقٍ رَهَبَـــا[2]

يحمل البيت الأول أكثر من ثنائية ضدية (بالأمس≠ اليوم/ كان≠ أضحى/ مؤنسا≠ موحشا/ ضاحكا≠ عابسا) فالشطر الأول يقابله الشطر الثاني، وهذه المقابلة تجسد بوضوح حالتين مختلفتين، حالة الفرح والأنس والرضى التي كان عليها بالأمس عند فنائه عن عالم الفناء والإحساس المقيد في عالم الشهادة، وحالة الخوف والحزن والفراق لتلك الفسحات والأنوار الإلهية والأسرار الربانية التي أضحى عليها اليوم في عالم الضيق، والقفر. وثمة جمال لغوي وإبداعية أسلوبية يخفيها هذا الانزياح الزمني والانتقال من الماضي إلى الحاضر.

ثم يقابل العارف بين (وصال≠ فراق/ لـ≠ من/ رَغبا≠ رهبا) في صورة بديعية رائعة تنم عن بلاغة وبراعة وكفاءة ابن عربي اللغوية، وتجسد أحوال العاشق التائق والراغب في الوصال واللقاء مع الذات العليا، والخائف الراهب من الفراق وعدم التمكّن من الوصول إلى الحقائق والمعارف الإلهية، وفي رغبة الوصال ورهبة الفراق دعوة وتوسل لأن في الغيبة يهلكه الشوق، وفي اللقاء يهلكه الاشتياق فهو معذب وفي رجاء دائم...

وكل هذه الشحنات التطابقية والتقابلية في الترجمان تحمل معاني روحية عميقة ودلالات صوفية باطنية مرتبطة بصميم حياة ابن عربي وتجربته العرفانية القائمة على مبدأ

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص158.

الحب والجمال الإلهي، وتمنح النص إيقاعا مزدوجا وجمالا وبهاء يشدّ القارئ ويجعله يستشعر المتعة الفنية، ولا شك "أنّ المبدع يلجأ إلى هذا التضاد لتصوير الهوّة القائمة بين واقع مرفوض، ومستقبل مأمول، والقصد منه العمل على بناء عالم مخالف لما هو قائم، حالم بالأفضل"[1]، وبالتأكيد هي رغبة الصوفي عموما وغاية ابن عربي على وجه الخصوص.

[1] علوم البلاغة، د. محمد أحمد قاسم، محمد الدين ديب، ص69.

## المبحث الثالث: جمالية التناص:

### - التناص لغة:

يرجع التناص إلى الجذر اللغوي (نصص)، والنص لغة في المعاجم العربية هو لرفع، والظهور، وقد جاء في لسان العرب أنّ النص: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه، وكل ما أظهر فعدّ نص.

والنص: التحريك حتى تستخرج النّاقة أقصى سيرها... والنص: التوقيف، والنص التعيين على شيء ما[1].

وفي المعجم الوسيط: تناص القوم: ازدحموا[2].

والمعنى اللغوي "للتناص" يحيل إلى المفاعلة والمشاركة الموجودة في النص وعلاقته بالنصوص الأخرى.

### - التناص اصطلاحا:

التناص مصطلح نقدي استرعى اهتمام النقاد الباحثين منذ ظهوره عام 1967 على يد الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristiva)*[3]، التي اعتمدت "في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية حيث أقامته على بناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصّصت جهدها لتعميقه، وفحصه..."[4].

وهذا يعني أن أصول التناص تعود أساسا إلى ميخائيل باختين (M.Bakhtine) الذي "وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية (Dialogisme) دون استخدامه

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، ج7، مادة "نصص"، ص97.

[2] المعجم الوسيط، ص926.

* جوليا كريستيفا: أديبة فرنسية وعالمة لسانيات ولدت عام 1941 من أشهر كتبها "علم النص.

[3] ينظر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السند، ص96.

[4] لذّة النص، رولان بارث، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار وبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص14.

لمصطلح التناص"[1]، حيث لاحظ وجود تداخل وتقاطع النصوص والملفوظات في النصّ لروائي الواحد، وكلّ ملفوظ يقيم حوارا مع ملفوظات أخرى، "وبهذا تنقلب الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة، أو بالأحرى المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتفاعلة في النص"[2].

وانطلاقا من فكرة الحوارية الباختينية التي تدعو إلى حوارية اللغة وتفاعل النصوص ت جوليا كريستيفا مفهوم التناص في كتاباتها ودراساتها النقدية من خلال مقالتين نشرتهما في مجلتي تيل-كيل Tel-Quel، وكريتيك Critique، ثم أعيد نشرهما فيما بعد في كتابيهما "سيميوتيك"، و"نص الرواية"..."[3] وتعرّفه كريستيفا بقولها: "إنّه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"[4].

هي تعني بذلك أنّ النّص الجديد لا بدّ أن يشتمل على نصوص قديمة فيحدث التبادل والتعالق، ويظهر التأثير على نص المبدع، ثم تشير إلى "أنّ كلّ نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكلّ نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[5]، ويتضح أن جوليا لم تتوقف عند تقاطع النصوص بل أضافت عمليتي التشرّب والتحويل، إذ يمكن للنص أن يكون تحويلا لنص أو نصوص أخرى.

ثم ظهر مصطلح التناص عند رولان بارث (R.Barth)* في كتابه "لذة النص" ويرى "بأنه لا يقتصر التناص على مسألة المصدر أو التأثير، فالنّص حقل عام من تراكيب

---

[1] النص الغائي تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص26.

[2] التناص وإنتاجية المعنى، حميد الحمداني، مجلة علامات في النقد والأدب، السعودية، ج4، المجلد 10، 2001، ص65، 66.

[3] التناص ذاكرة الأدب، تيفن سامويل، ترجمة نجيب غراوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2007، ص8، 9.

[4] علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص21.

[5] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص96.

* رولان بارث: ناقد وفيلسوف فرنسي ولد 1915 وتوفي 1980 من أشهر كتبه "لذّة النص".

مغفلة، من الناذر إدراك أصلهما، ومن اقتباسات غير واعية أو آلية تقدّم بين مزدوجين"[1]، وهذا الناتج المركب من الاقتباسات والمراجع الخفية أو الجليّة يشترط ثقافة المبدع ومهارته، وكفاءة المتلقي، لأن بارث يتحدث عن النص الفاعل الحيوي الممتص لنصوص سابقة، والذي يمكن فقط للقارئ المطّلع أن يكشف العلاقات التناصية بناء على معرفته المسبقة، أما جيرار جينيت (Gérard Genette) فقد أطلق على التناص تسمية التعالي النصّي أو التداخل النصي، وفي تصوره لا يمكن الكتابة إلا على آثار سابقة، فلا يعتمد النص أبدا على ذاته، وإنما يستعين بنصوص أخرى بشكل نسبي أو كامل، وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي"وهو كلّ ما يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[2].

والتناص أساسه التداخل والحوار والتقاطع والتفاعل بين النصوص، وكل نص عبارة عن حصيلة تفاعل نصوص أخرى سابقة ومتزامنة. وهذا ما أجمع عليه أغلب الباحثين والنقاد الغرب أمثال (تودوروف T. Todorof) و(أريفي Arrivi)* ولورانث Lorenth)** و(ريفاتير Revaterre)***.

لكن لهذا المصطلح الغربي الحديث جذور ضاربة في النقد العربي القديم من حيث المفهوم، فقد وردت مصطلحات كثيرة تدلّ على التناص ومنها الاقتباس والتضمين، والأخذ والسرقة، والسلخ والمسخ... ويذكر أبو هلال العسكري أنّ "من أخذ معنى بلفظ كان له سارقا ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممّن تقدّمه"[3]، وغيرها من المسميات التي تقترب وتتقاطع مع مصطلح التناص، ويشير ابن رشيق في كتابه "العمدة" إلى السرقة من خلال باب السرقات فيقول: "باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ

---

[1] التناص ذاكرة الأدب، ساموبل تيفن، ص14.

[2] النص الغائب، محمد عزام، ص38.

* أريفي: (1936) كاتب فرنسي في اللسانيات والسيميائيات.

** لورانت جيني: كانت وناقد روسي من أشهر كتبه "La vie esthétique" .

*** ريفاتير: (1924) لساني فرنسي.

[3] كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص197.

عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفل..."[1]، وكأنّ بابن رشيق يشترط الفطنة والحنكة في الشاعر المبدع حتى ينجح في نصه "ولا يصير قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ"[2].

هذه المقوّمات من أهمّ العناصر التي يرتكز عليها التناص في المفهوم الغربي، والتضمين والاقتباس.. في المفهوم العربي القديم. أما مصطلح التناص في النقد العربي الحديث فقد ظهر بعدّة صياغات كالتداخل النصي أو هجرة النص أو النص الغائب (محمد بنيس) والتناص أو الحوارية (محمد مفتاح) والتفاعل النصي (سعيد يقطين) وتداخل النصوص (محمد عبد الله الغدامي)...

كلّها عبارة عن ترجمات واستنتاجات لدراسات سابقة فمحمد مفتاح حاول أن يضع تعريفا جامعا شاملا للتناص من خلال توفيقه بين مختلف المفاهيم الغربية ليخلص إلى أن التناص هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3].

ويذهب محمد نيس إلى استعمال مصطلح التداخل النّصي أو "هجرة النص" كبديل عن التناص و"ينفي وجود أي نص خارج النصوص الأخرى يمكّنه من الانفصال عن كوكبها، بل غدا النص ده دليلا لغويا معقّدا وشبكة من النصوص اللانهائية، وهذه النصوص الأخرى هي ما سميته بالنص الغائب"[4]، اي النص المهاجر الذي يتعرّض لعملية التحوّل والتغيّر كما يقول "غير أنّ هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدّل والتحوّل، حسب درجة وعي الكاتب بعمليّة الكتابة، ومستوى تأمّل الكتابة ذاتها"[5].

---

[1] العمدة، ابن رشيق، ج2، ص280.

[2] بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسن بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1973، ط2، ص56.

[3] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي الربي، الدار البيضاء، المغرب، ص121.

[4] حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، الرباط، ط2، 1988، ص96.

[5] المرجع نفسه، ص96.

يعني أنّ النصوص الممتصة والسابقة المهاجر إليها يطرأ عليها التحوّل والتبدّل لا محالة، وذلك يتطلّب كفاءة فنية عالية.

وعدّ سعيد يقطين "التناص" "نوعا من أنواع التفاعل النّصي وهذا "لأنّه أعم من التناص"[1] ذلك "أنّ النص ينتج ضمن بنية نصيّة سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[2].

يؤكد هنا سعيد يقطين على تفاعل النّص مع البنى النصيّة الأخرى وبمختلف الأشكال، فإمّا عن طريق التحويل أو التضمين أو الخرق.

وعلى العموم فإنّ مصطلح التناص عند هؤلاء وآخرين يرتكز على الحوار والتداخل لتفاعل والتقاطع والتعالق مع نصوص سابقة بهدف توظيفها وإعادة إنتاجها مع إضافة معنى جديد إلى النص، والتناص نوعان: تناص داخلي "يقوم المبدع فيه بامتصاص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفتر بعضها البعض"[3].

وتناص خارجي "وهو حوار بين نصي ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات، وعمليّة استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة وخاصة إذا كان النّص مبنيا بصفة حاذقة"[4].

وديوان "ترجمان الأشواق" حافل بمظاهر التناص، إذ لا تكاد قصيدة واحدة من قصائده تخلو من التناص الديني أو التاريخي أو الأدبي حتى غدت أشبه بلوحات فنية فسيفسائية فيها من التكامل والتفاعل والتداخل ما يجعلها تأخذ طابع التميز والفرادة.

وما من شك أنّ "ابن عربي" ذاته موسوعة ثقافية بامتياز يظهر ذلك من خلال إنتاجه الشعري الخصب، وقدرته في استثمار رصيده وتوظيفه داخل نصوصه الشعرية بما يتلاءم وسياق قصائده، ورؤيته الصوفية العرفانية، ويمكن الوقوف على ثلاثة أشكال من

---

[1] انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص98.

[3] تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص125.

[4] النص الغائب، محمد عزام، ص32.

التناص هي الأكثر بروزا: التناص مع القرآن الكريم، التناص مع الشعر العربي القديم، واستحضار الشخصيات والمواقف التاريخية.

## أ- التناص مع القرآن الكريم:

للقرآن الكريم حضور مؤثر في "ترجمان الأشواق" بوصفه قاعدة دينية ومصدرا مقدسا يرتكز عليه الشاعر وينطلق منه دوما ولا غرو أن يكون أجمل تناص من النص المقدس والكتاب الأعظم "القرآن الثّر الذي لا ينضب، لأنّ لغة القرآن الكريم منهل عذب يرده كثير من الشعراء والروائيين وينهلون من ألفاظه، يوردونها في سياقاتها الدلالية، أو يعدلون بها إلى سياقات أخرى تجري مع مضمون ما ينظمون، وقد يلجئون إلى ألفاظ القرآن الكريم في استخدامات إشارية أو رمزية أو تحويلية أو مباشرة، إلى جانب الحديث النبوي الشريف كلغة عليا تسمح "بتغيير مقام الكلام"[1].

من هذا النبع الدافق، اغترف ابن عربي معان وألفاظ حكيمة ضمّنها في شعره فمنحته رونقا وبهاء وتعزيزا قويا لشاعريته، وهو في تناصه القرآني ينوع بين اقتباس الكلمة وتضمين المعنى بما يوافق تجربته الوجودية الشعرية.

ومن النماذج التي تشهد على التناص مع القرآن الكريم في "ترجمان الأشواق" قوله في قصيدة "وَعْدُ الخَوْدِ":

دَعَوْتُ ثُبورًا عَلى إِثْرِهِم    فَرَدَّتْ وقَالَتْ: أَتَدْعُوا ثُبُورَا؟!

فَلاَ تَدْعُوَنَّ بِهَا وَاحِـدًا    ولَكِنَّمَا ادْعُ ثُبُـــــورًا كَثِيـرَا[2]

من الواضح أنّ الشاعر في هذين البيتين يتمثل معنى قوله تعالى في سورة الفرقان: ﴿لَا تَدْعُوا الْيَوْمَ ثُبُورًا وَاحِدًا وَادْعُوا ثُبُورًا كَثِيرًا﴾[3]، ليضفي دلالة جديدة على القصيدة، وهذا النوع من التناص امتصاصي حيث لم يجد الشاعر أجمل وأفضل من المعنى الذي تحمله

---

[1] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، عبد الحميد حميدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص75.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص84.

[3] سورة الفرقان، الآية 14.

لفظة "ثبور" في الآية الكريمة، وهو الندم والهلاك والويل والدمار والعبرة في وصف الثبور بالواحد والكثرة، لأن عذات المشركين وويلهم متعدد ومتنوع وهم يدعون الهلاك للخلاص وهيهات؟! كما يدعو العارف بالهلاك على عالم التقييد والتركيب الذي مسكه عند استصحاب العلوم الإلهية والأسرار العليّة التي هي مشهد العالم البسيط على الدوام[1].

**وقوله:**

**مَا عَسْعَسَ اللّيْلُ** إلاّ جَاءَ يَعْقبُه     **تَنَفُّسُ الصُّبْحِ** مَعْلُومٌ مِنَ الحِقَبِ[2]

استحضر الشاعر في البيت قوله تعالى: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ، وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ [3] ليشير إلى قوة الدلالة القرآنية والإعجاز اللفظي، فلفظتي (عسعس) و(تنفس) يرمزان إلى حالة العارف المتحولة من الظلام إلى النور ومن الخفاء إلى الظهور، والربط بين هذين المعنيين المتضادين (الظلام/ النهار) (الإدبار/ الإقبال) (الباطن/ الظاهر) جعل العلاقة التناصية علاقة مشابهة بين حال الواردات في التخفي والتجلي وبين ظلمات الجهل وبح الهداية.

ويستدعي الشاعر من القرآن الكريم –على مستوى التراكيب- **عبارة "لؤلؤة مكنونة"** في قوله:

**لُؤْلُؤَة مكنُونَةٌ** فِي صَدَفٍ     مِنْ شَعرٍ مثلَ سَوَادِ السَّبَجِ[4]

**وهذا يمثل تناصا مع الآية** الكريمة: ﴿وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾ [5]، **فالمراد** باللؤلؤ المكنون المصون المستور الذي لا يكون إلا في صُدَف تحميه، وهو ثمين ونفيس، والحور العين شريفات مصونات من كل دنس أو خبث شأن المعارف والإسراءات التي تضيء للطارق الآتي ليلا كمصابيح يهتدى بها في معراجه، وهي محجوبة في صدف ولا تنال

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص61.
[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص188.
[3] سورة التكوير، الآية17، 18.
[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص192.
[5] سورة الواقعة، الآية 22، 23.

بالسعايات ولكن بالعنايات الإلهية[1] ولا شك أنّ التقارب واضح بين الصورتين، صورة اللؤلؤ المكنون وصورة المعرفة الإلهية التي رمز الشاعر إليها "بالنظام".

يضمّن الشاعر مفردات قرآنية كثيرة في ديوانه منها (سراب- حسان- كواعب- الحدائق) في قوله:

مِثلَ الحَدَائِقِ، فِي السَّرَابِ تَرَاهُمُ    الآلُ يَعْظُم فِي العُيُـــون أَلاَلاَ[2]

يَا طُلُولاً بـــرَامَةٍ دَارِسَـــاتٍ    كَمْ رَأَتْ مِنْ كَوَاعِبٍ وحِسَانِ[3]

مِنْ كَاعِبَـــاتٍ ذَوَات خِـــدْرٍ    نَوَاعِـــمٍ خُـــرْدٍ حِسَـــانِ[4]

وظّف الشاعر لفظة "سراب" من الآية القرآنية: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾[5]. ولفظة "حدائق" من قوله تعالى: ﴿حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ﴾[6]، ليعبر بهما حال العظمة، ومقام التواضع المرتبط بوجود المطلوب فالماشي في السراب مثل الحدائق، وقرن لسراب بالحدائق. لأن الحديقة بها ماء، والسراب كأنه ماء يضنّه كذلك كحال طالب العلم من معبوده والسير في مقام التجريد[7].

وفي البيت الثاني يقتبس الشاعر من القرآن الكريم لفظتي (كواعب) و(حسان) في قوله تعالى: ﴿فِيهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ﴾[8]، ﴿وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا﴾[9] ليستعين بهما في وصف الحكم الإلهية واللطائف والإشارات العلوية، فالحور العين في القرآن الكريم و"النظام" في

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص193.
[2] المصدر نفسه، ص92.
[3] المصدر نفسه، ص101.
[4] المصدر نفسه، ص195.
[5] سورة النور، الآية 39.
[6] سورة النمل، الآية 60.
[7] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص70.
[8] سورة الرحمن، الآية 70.
[9] سورة النبأ، الآية 33.

الترجمان تتصف بالحسن والجمال والرشاقة والشباب ويشير بالكواعب إلى ثدي الحكمة وهو موضع تحصيل العلم لأنّ اللبن هو الفطرة والعلم، ويظهر التناص كذلك في توظيفه للفظة "الفالق" في قوله:

**لَقَدْ فَلَقَتْ** حبَّةَ القَلْبِ إذْ رَمَاهَا بِأَسْهُمِهَا **الفَالِقُ**[1]

والشاعر يستمد القوة من اللفظة القدسية، ومعناها الإعجازي في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ فَالِقُ الْحَبِّ وَالنَّوَى يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَمُخْرِجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ ذَلِكُمُ اللَّهُ فَأَنَّى **تُؤْفَكُونَ** (95) **فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَاعِلُ** اللَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ **الْعَلِيمِ**﴾[2]، ليعبّر عن النكتة التي **فلَقَتْ** وشقّت حبّة القلب حين رماها بها الفالق، أي عندما **فلقها من العلوم والتجلّيات.**

كما يضمّن الشاعر معنى قوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾ [3] في البيت التالي:

غَازَلْتُ مِنْ غَزَلِي مِنْهُنَّ وَاحِدَةً حَسْنَاءَ **لَيْسَ لَهَا أُخْتٌ مِنَ البَشَرِ**[4]

**هذا** التناص من حيث المعنى يعبّر به عن عشقه لمعرفة علوية ذاتية من مقام المشاهدة ما لها مثل ولا شبه من بين العلوم والمعارف الأخرى ويشير بلفظة "واحدة" إلى عين **التوحيد**[5].

وفي تناص معنوي آخر مع القرآن الكريم يقول ابن عربي:

**وَإِذَا قَامَ عَرْشُ عَلَى سَاقِهِ** فَلَمْ يَبْقَ إلاَّ **اسْتِوَاءُ المَلِكْ**[6]

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص161.
[2] سورة الأنعام، الآية 95، 96.
[3] سورة الشورى، الآية 11.
[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص171.
[5] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص156.
[6] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص202.

معتمدا على طريقة الامتصاص من معنى قوله تعالى: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾[1]، وقوله عز وجل: ﴿فَسَوَّاكَ فَعَدَّلَكَ﴾ [2]، وهو يستعين بهذا المعنى القرآني لإنتاج دلالته الصوفية فلا بُدَّ لِمَلِكٍ مهيّأ من مُلْكٍ يقوم عليه وبه"[3]. هو وحده لا شريك له مَلِكَ المُلْك.

وأمثلة التناص القرآني كثيرة ومنتشرة في كل الديوان لا يمكن حصرها، وما ذكر على سبيل التمثيل من خلال تضمين المفردة القرآنية أو استلهام مضمون الآي الكريم أو استدعاء بعض التراكيب القرآنية يعمّق الدلالة الشعرية ويخلق نوعا من الانسجام والتداخل بين الخطاب الشعري والخطاب القرآني كما يدلّ دلالة واضحة على تشبع ابن عربي بالثقافة القرآنية، واتّخاذه النص المقدّس مرجعا أساسيا في خطابه الصوفي.

## ب- التناص مع الشعر العربي القديم:

سعى ابن عربي في "ترجمان الأشواق" إلى الاتكاء على الماضي، وقد شكّل التراث الشعري العربي القديم واحدا من أهم المصادر التراثية التي استقى منه صوره ورموزه، حيث وجد في تجارب الشعراء القدامى ما يؤكد تجربته العرفانية، ويعمّق رؤيته الصوفية من خلال وصف الرحلة، والتعبير عن الحب واللوعة والشوق والعشق الإلهي، ولكنه انفرد بابتداعه للرمز الأنثوي "النظام"، باعتباره شفرة توحد بين الإنساني والإلهي تعبيرا عن حبه للذات العليا، وسعيا للتواصل مع المطلق، وتحقيقا للصفاء الروحي العظيم.

وانطلاقا من التجارب العشقية القديمة استحضر ابن عربي نماذج من أشعار العرب القدامى أمثال امرئ القيس، وجميل بن معمر، وزهير بن بي سلمى، وأبو فراس الحمداني... وقد نوّع في استحضار بين الإشارة والعبارة وأظهر قدرة فائقة في تعامله مع النصوص الشعرية الممتصة حيث تجاوزت التعالقات والتناصات الدلالة السطحية المباشرة التي تدور

---

[1] سورة طه، الآية 05.
[2] سورة الانفطار، الآية 7.
[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص183.

حول الغزل العذري إلى دلالة عميقة رمزية تحمل معنى الحب الإلهي، وهو ما أكسب شعره شعرية وجمالا.

وفي سياق التعبير عن الاغتراب المكاني والارتداد إلى الماضي يتمثل الشاعر شخصية امرئ القيس* في وقوفه على الأطلال والديار، والآثار الدارسة، وتذكر الحبيبة، وأيام الصبا والحب، يقول ابن عربي:

قِفْ بالطُّلولِ الدَّارِسَاتِ بِلَعْلعِ وَانْدُبْ أحبَّتَنَا بِذَاكَ البَلْقَعِ

قِفْ بِالمَنَازِلِ، وَانْدُبْ الأَطْلالا وَسَلِ الرُّبوعَ الدَّارِسَاتِ سُؤَالا

وَقِفَا بِي عَلَى الطُّلُولِ قَلِيــــلاً نَتَبَاكى، بَلْ أَبكِ مِمَّا دَهَانِي[1]

ويستهل امرؤ القيس معلقته المشهورة بقوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ[2]

التعالق واضح بين مقدمات ابن عربي ومقدمة امرئ القيس، والترابط بين الأبعاد المكانية الصوفية والتراثية يؤكد العلاقة بين التجربتين العذرية والصوفية المفعمتين بالحبّ والحنين والحزن والهجر... فكلّ منهما هائم بمحبوبته مشتاق إليها يستحضرها من خلال ، على الديار التي هجرتها، ولكن حنين ابن عربي إلى المكان فيه نوع من التجلي والمقاربة بين عالمي الدنيا والآخرة، لأن محبوبته الأزلية هي رمز إلى الحكمة الإلهية، وشوقه إلى الأمكنة هو تعبير خالص عن حبّه وتعلقه بالذات الإلهية.

* امرئ القيس بن حجر الكندي (496م-544م) نشأ نشأة أبناء ملوك العرب تعلّم الفروسية والشعر من خاله الملقّب بـ"المهلهل"، فكان ذكيّ الطبع قويّ الفهم متوقّد الذهن طلق اللسان، أجاد قول الشعر فكان يقول واصفا ومتغزّلا وناسبا وباكيا...نعته الرسول صلى الله عليه وسلم بحامل لواء الشعراء. ينظر، ديوان امرئ القيس، ص3، 5.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص123- 92- 104.

[2] ديوان امرئ القيس، ضبطه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط5، 2004، ص110.

ونلمح تناصا آخر مع امرئ القيس في قوله:

**وَلَيلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ** عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيبْتَلِي[1]

**ويقول** ابن عربي:

سَرَوا وظَلاَمُ اللَّيْلِ **أَرْخَى سُدُولَهُ** فَقُلْتُ لَهَا: صَبًّا غَرِيبًا مُتَيَّمَا[2]

وظّف الشاعر جملة "ليل أرخى سدوله" الدّالة على الأحزان والهموم فصورة الليل عند الشاعر مساوية لتلك التي وردت في مقدمة امرئ القيس، وإن كان هذا الأخير قد **شبه** الليل بموج البحر، وكلّ منهما فيه ظلمة وصمت وخوف وحزن، وهو يعكس حالته النفسية وما يشوبها من ألم وقهر، ولكن توظيف ابن عربي "لليل" كان مزدوجا جمع فيه بين القرب والبعد، وبين الحضور والغياب، والأمل واليأس، حيث ربطه بالفعل "سرى" والإسراء لا **يكون إلاّ بالليل** لأنّه محل الأسرار والكتم والغيب ولمّا أرخى ظلامه أي حجابه أصبح جسما مكثفا فغابت عنه اللطائف الروحانية والحكم الإلهية والعلوم الشريفة، وعندما عاد إلى سره لم يجدها فأسرى خلفها بهممه يطلبها ويتوسل إليها توسل محبّ هائم متيّم[3]، ويستعير ابن عربي من جميل بن معمر* عبارة "خليلي عوجا" في قصيدة "تحية مشتاق متيم" يقول فيها:

**خَلِيلَيَ عُوجَا** بالكَثِيبِ، وَعَرِّجَا عَلَى لَعْلَعٍ، واطْلُبْ مِيَاهَ **يَلَمِيمِ**[4]

وقال جميل بن معمر:

**خَلِيلَيَّ عُوجَا** اليَوْمَ حتى تُسَلِّمَا عَلَى عَذْبَةِ الأَنْيَابِ، طِيبَةِ النَّشْرِ

---

[1] ديوان امرئ القيس، ضبطه مصطفى عبد الشافي، ص117.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص42.

[3] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص20.

* جميل بن معمر: جميل بن عبد الله بن معمر من بني عذرة، من قبيلة قضاعة عاش في فترة معاوية بن أبي سفيان (40-60هـ) وتوفي سنة (82هـ) اشتهر بحبّه لبثينة فنظم فيها شعرا كثيرا، ينظر، ديوانه، **المقدمة، ص05.**

[4] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص35.

خَلِيلَيَّ عُوجَا بِالمحَلّةِ مِنْ جُمْلٍ وَأَتْرَابِهَا، بَيْنَ الأَصَيْفِرِ والحَبْــلِ[1]

يتناص ابن عربي مع جميل بن معمر في جزئية "خليليّ عوجا"، كما يتناص مع كثير من الشعراء أمثال ذي الرّمة* وقيس بن الملوح**... لأن مخاطبة الخليلين سنّة شعرية متوارثة دأب عليها الشاعر العربي منذ الجاهلية، ونجد جميل بن معمر في البيتين السابقين يخاطب صاحبيه، ويطلب منهما الوقوف بديار الحبيبة لتبليغ رسالته التي تحمل السلام والحبّ والشوق إلى عذبة الأنياب (الريق) وطيبة النشر (الرائحة)، ولم يصرّح باسمها حفاظا عليها، ولكنّه ذكر أماكن تواجدها كالمحّلة والأصيفر، الحبل.

أما عند ابن عربي فالمخاطبة تختلف لأنها مخاطبة روحية، وصاحبيه هما عقله وإيمانه يطلب منهما الوقوف بالكثيب وهو محل المشاهدة التي نص عليها الشرع ثم المرور بلعلع وهو موضع حال دهش وحيرة ووقوع الرؤية لينتهي بهما المقام إلى مياه يلمم ويشير بها إلى جهة كائنة أي ردّ على موطن الحياة إذا كامن الماء كلّ شيء حيّ[2]، قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ [3]، وكل ذلك من أجل تحقيق الوصال مع المطلق والتوحد مع الذات الإلهية.

ويمضي الشاعر في توظيف بنية الطلل فيستحضر لفظة "حجّة" من معلقة زهير بن أبي سلمى*** التي قال فيها:

---

[1] ديوان جميل بن معمر، شعر الحب العذري، تحقيق: حسين نصّار، دار مصر للطباعة، مصر، دط، 1979، ص102-172.

* ذو الرمة: هو غيلان بن عقبة بن هميس بن مسعود العدوي الربابي التميمي، شاعر عربي من العصر الأموي ولد سنة (77هـ) وتوفي سنة (117هـ)، أكثر شعره تبيب وبكاء على الأطلال، ويوظّف كثيرا عبارة "خليليّ عوجا" مثل قوله: خَلِيلَيَّ عُوجَا مِنْ صُدورِ الرَّواحِلِ بِجُمْهُورِ حَزْوَى فابْكِيَا فِي المَنَازِلِ. ينظر: الديوان، ذو الرمة، تقديم: أحمد حسن سبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، المقدمة، ص222.

** قيس بن الملوح (645م-687م) هو قيس بن معاذ أحد بني جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصع، لقّب بالمجنون لذهاب عقله بشدّة عشقه لليلى العامرية التي نشأ معها. ينظر، الديوان، ص2.

[2] ينظر، ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص13.

[3] سورة الأنبياء، الآية 30.

*** هو زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني، ولد في بلاد "مزينة" بنواحي المدينة، عاش يتيما وعمّر طويلا، (520-609م) تزوّج مرّتين، الأولى أم أوفى التي يذكرها في مطلع معلقته... ينظر، الديوان، ص3.

وَقَفْتُ بِهَا من بَعْدِ عِشْرِينَ **حِجَّةً** فَلَأْيًا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

ويقول ابن عربي:

فَقلْتُ لِنَفْسِي بَعْدَ خَمْسِينَ **حِجَّةً** وَقَدِ صِرْتُ مِنْ طُولِ التَّفَكُّرِ كالفَرْخِ

تُذَكِّرُنِي أَكْنَافُ سَلْعٍ وحَــــاجِرٍ وَتَذْكُرُ لِي حَال الشَّبِيبة والشَّـــرْخِ[2]

يحصل التناص هنا بين ابن عربي وزهير بن أبي سلمى في الوقوف على الطلل **بعد** مضي سنوات عدّة من الغياب، فزهير يقف على دار أم أوفى بعد أن هجرته وبعد غياب دام عشرين سنة حتى أنه لم يعرفها إلاّ بعد جهد ومشقة لاختفاء رسومها ومعالمها. وابن عربي في حوار مع نفسه، وبعد مضي خمسين سنة يتذكّر أول تجليات الإرث المحمدي، **وبداية المشاهدات و**الفيوضات الإلهية التي غابت فذكّرته بها مواضع الأنس **–أكناف سلع، حاجر-** وأيّام الشباب الزاهر ويقصد مقامات القرب والوصول.

ومن أجمل التناصات في الترجمان تناص ابن عربي مع أبي فراس الحمداني* في توظيف جزئية "ناحت مُطَوَّقَة" فكلّ منهما اتخذ من طير الحمام رمزا للتعبير **عن حالة نفسية مؤلمة**، يقول ابن عربي في قصيدته "المطوّقة النائحة":

**نَاحَتْ مُطَوَّقَة** فَحَنَّ حَزِينُ وَشَجَاهُ تَرْجِيعُ لَهَا وحَنِينُ[3]

---

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص103.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص162.

* أبو فراس الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني عربي النسب ولد سنة 320ه بالموصل وكنى بأبي فراس لأن العرب كانت تتوسم فيه الشجاعة والبطولة، عاش يتيما رفقة أمه الرؤوم، وربّاه ابن عمّه سيف الدولة الحمداني، أسر سنة 351ه ونظم أشعارا سميت بالروميات نسبة إلى الروم قتل سنة 357هـ، ينظر، ديوان أبي فراس الحمداني، ص5، يتيمة الدهر، الثعالبي، ص4.

[3] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص67.

وقال أبو فراس الحمداني:

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ      أَيَا جَارَتَا هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي[1]

التقاطع واقع بينهما في رمزية الحمام فأبي فراس الحمداني وهو في الأسر لم يجد أوفى من الحمامة رفيقة تشاركه أسره، وتعزف معه وتر الألم والأنين، وابن عربي أسقط من خلالها –الحمامة- واقعه النفسي المتأزم واغترابه الوجداني فكنّى عنها بالمطوّقة لأنّ الحزن الذي يطوّقه أشد وأعمق، ويشير إلى اللّطيفة الإنسانية، والتطويق المنسوب إليها. ولعلّه بهذا المعنى ينعطف اتجاه الحياة الباطنية وما تحمله النَفس والروح من أسرار فيوضات.

إنّ صورة ترجيع الحمامة المطوّقة تعكس أنّات الشاعر ونبراته الخافتة عند فقدانه للطائف العلوية، وحنينه إلى الواردات الإلهية التي هي عماد حياته الروحية والتي بها يتحقق له اللقاء والاتحاد والفناء، كما تبكى الحمامة على فقد إلفها وتحن إلى العودة إليه. وهذا النوع من التناص جمع بين الامتصاص والاجترار حيث حاول الشاعر تحوير التشكيل اللفظي ليكون مناسبا لمقصده الصوفي مستعينا بالتركيب الجزئي "ناحت حمامة" والجميل فيه أنه مزج بين الذاتي الخاص والإنساني العام بلغة شعرية جمالية إبداعية.

كانت هذه بعض التقاطعات التي اشتمل عليها "ترجمان الأشواق"، ومازال الكثير منها لم يتسع البحث لذكرها ولكن ما يجب تأكيده هو تضمين ابن عربي شعره حشدا كبيرا من المفردات والعبارات والمعاني الشعرية القديمة التي تتجانس وتتلاءم مع تجربته الصوفية، وترتقي بشعره إلى مصاف الشعر المتميّز الراقي، ولا شك أنّ استحضار النص الغائب أمر حتمي لا مفرّ منه ولكن إبداع الشاعر ومهارته تكمن في حسن توظيفه وإظهاره في ثوب جديد وجميل.

[1] الديوان، أبو فراس الحمداني، رواية أبي عبد الله، بن الخصب بن خالوية، دار الطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص238.

## 3- استحضار الشخصيات:

ارتبط شعر ابن عربي بالموروث الديني والتاريخي والأدبي باعتباره مصدرا ثريا خصبا من مصادر إلهامه الشعري الصوفي يستمد منه رموزه وشخصياته بما يتماهى وتجربته الشعورية، ورؤيته الفكرية الروحية ويحقق لخطابه الشعرية والجمالية والشمولية "لأنّ الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرّد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية"[1].

إنّ المتتبّع لديوان "ترجمان الأشواق" يلفي لا محالة زخما هائلا من أسماء الشخصيات الدينية والتاريخية التي تحمل أبعادا إيجابية مثيرة تكشف عن واقعه الروحاني وتعبّر عن مواجيده الصوفية، ومقاماته الشهودية كما تحفّز القارئ وتدفعه إل تفاعل أكثر اتساعا وشمولا.

ولأنّ التداخل بين الرموز التاريخية والدينية جليّ في الترجمان بحيث لا يمكن الفصل بينهما فحريّ بنا أن نصنّف الشخصيات المقتبسة إلى صنفين:

### 1- استحضار الشخصيات الذكورية:

من الواضح أن الخطاب الشعري في "ترجمان الأشواق" جاء متواشجا مع النسيج القرآني، الذي استلهم منه الشاعر أهم شخصياته الدينية والمتمثلة في شخصية الأنبياء والرسل لما تحمله من دلالات رمزية وإيحاءات تتناغم مع أناته وآهاته وآلامه وأشواقه الدائمة والمستمرة، وتكشف عن محور رؤيته الأساسية في الحب الإلهي "وقد أحسّ الشعراء منذ القدم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكلّ منهما يتحمّل العذاب في سبيل رسالته"[2].

---

[1] استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1417-1997، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص77.

ولا شكّ أن القارئ لشعر ابن عربي في الترجمان يجد أن حضور الأنبياء كان قويّا وتوظيفه لهم كان ما بين التلميح والتصريح، فتارة يستدعي الشخصية باسمها، وتارة أخرى يكتفي بالإشارة إليها أو بالكتاب السماوي المنزّل عليها أو في قصيدته السينية المشهورة "أسقفة من بلاد الروم" استعراض لعدّة شخصيات نبوية يقول فيها:

...إذَا تَمَشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزّجاجِ تَرَى    شَمْسًا عَلَى فَلَكٍ فِي حِجْرِ إِدْرِيسَا
تُحَيِّي إِذَا قَتَلَتْ باللَّحْظِ، مَنْطِقَـــهَا    كَأَنَّهَا عِنْدَمَا تُحَيِّي، بـــه عِيسَـــى
تَوَارَتُهَا لُوحُ سَاقَيْهَـــا سَـــنَا، وأَنا    أَتْلُو وأَدْرُسُهَـا كَأَنَّـــنِي مُـــوسَى
... قَدْ أَعْجَزَتْ كُلَّ عَـالاَّمٍ بِمِلَّتِـــنَا    وَدَاوُدِيًّا، وحِبْـرًا ثُمَّ قِـسّيسَـا
ِإنْ أَوْمَأَتْ تَطْلُبُ الإنجيلَ تَحْسِبُهَـــا    أَقِسَّةً، أو بَطَارِيقـــاَ شَمَامِيسَـــا[1]

وفي قصيدته الرائعة "تناوحت الأرواح" يقول:

... كَمَا طَافَ خَيْرُ الرُّسُلِ بالكَعْبَة التي    يَقُولُ دَلِيلُ العَقْلِ فِيهَا بِنُقْصَانِ
...لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلاَ كُـلَّ صُـــورَةٍ    فَمَرْعَى لِغِزْلَانٍ، وَدِيرٌ لِرُهْبَـــانِ
وبِيـــتٌ لأَوْثَانٍ وكـَعْبَـــةُ طَـائِـــفٍ    وأَلْوَاحُ تَوْرَاة، ومُصْحَفُ قُرْآنِ[2]

وفي قصيدة أخرى يقول:

لَوْ أَنَّ إبليسَ رَأى من آدَمٍ    نُورَ مُحَيَّاهَا عَلَيْهِ مَا أَبَى[3]

في هذه النصوص الحاضرة يستحضر الشاعر شخصيات الأنبياء والرسل، وهذا يؤكد علاقته بالتراث الديني والتاريخي الذي يعدّ مصدر إلهام وإيحاء لا بدّ منه، فنجده يعدّد وينوّع

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص31، 32، 33.
[2] المصدر نفسه، ص60، 62.
[3] المصدر نفسه، ص130.

في استحضار الشخصيات حتى بدت هذه النماذج كما قالت جوليا كريستيفا J. Kristiva "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات..."[1].

تبرز فيها شخصية (إدريس، عيسى، موسى، داود –عليهم السلام- محمد صلى الله عليه السلام –آدم –عليه السلام-) باسمها تارة ويومئ إليها بالكتب السماوية (الإنجيل، ألواح، توراة، مصحف قرآن...) أو بما يدلّ عليها (حبرا، قسيسا، دير رهبان، بيت أوثان...) تارة أخرى.

واختيار الشاعر لهذه الشخصيات كان لأهداف معرفية دلالية، فحضورهم في هذا المتن إنما هو إظهار لحكمتهم وتأكيد لروحانيتهم وتجربة كل نبي تشكّل حقيقة روحية رآها العارف نقطة ارتكازه في تجربته الصوفية ورحلته المعراجية.

صوّر ابن عربي الحكمة الإلهية المتجلّية للعارفين، ويرمز إليها بملكة حسناء كأنها "بلقيس" تتمشى وتسير في قصر الزجاج كشمس طالعة في حجر إدريس. أي في حكمه، ويستدعي شخصية إدريس –عليه السلام- تعريفا بمقام هذه الحكمة، فيدلّ به على "الرفعة والعلو، على تملّكه ميراثا نبويّا، لأن الأنبياء يملكون الأحوال، وأكثر الأولياء تملكهم الأحوال..."[2]، ثم يستلهم شخصية عيسى –عليهم السلام- إشارة إلى مقام الفناء في المشاهدة، فالحسناء تجمع بين ثنائية(القتل والإحياء) تقتل بألحاظها، وتحيي قوتها الناطقة لتبث فيها الحياة كأن النبي عيسى –عليه السلام- ومعجزته في إحياء الموتى، وقد كنى الشاعر بالإحياء عن النطق لتمام التسوية لنفخ الرّوح[3]. ويمضي في حديثه عن تجلي الحكمة الإلهية، فيستحضر النبي موسى –عليه السلام- كليم الله والنور الإلهي الذي حظي به، "والتوراة من وري الزند فهو راجع إلى النور، وينسب إل التوراة أنّ لها أربعة... وأمر هذه

[1] الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص96.
[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص9.
[3] المصدر نفسه، ص 10.

الحكمة قام على النور المتكوّن من المشكاة والمصباح والزجاج، والزيت المضاف إلى الزيتونة المنزهة عن الجهات الثابتة في خط الاعتدال"[1].

ولم يكتف الشاعر باستدعاء شخصية الرسل بأسمائهم بل يستحضر الكتب السماوية التي أنزلها الله جل وعلا عليهم، والتي تدلّ على الأسماء الإلهية فكنّى عن القرآن الكريم بالعلاّم، وعن الزّبور بالمنسوب إلى داوود، وعن التوراة بالحبر، وعن الإنجيل بالقسيس، ويذكر الإنجيل –باسمه- حين يشير إلى الحكمة العيسوية التي تطلبه بطريق التأييد له فيما وضع له بحسب الخواطر.

ويأنس الشاعر بشخصية محمد صلى الله عليه وسلم فيستحضرها بصفة تدلّ عليه (خير الرّسل) مستمدّا منها فلسفته في الوجود القائمة على الحب الإلهي، والحقيقة المحمدية، ووحدة الأديان.

لحكمة المحمدية تمتاز بثباتها وإعجازها مما جعلها صورة جامعة شاملة لكلّ الحقائق والأديان، وقد سماها دين الحب "لأن محمد صلى الله عليه وسلم له من بين سائر الأنبياء مقام المحبة بكمالها مع أنّه صفي ونجي وخليل وغير ذلك من معاني مقامات الأنبياء، وزاد عليهم أن الله اتخذه حبيبا أي محبّا محبوبا وورثه على منهاجه"[2].

ويستدعي الشاعر في تعالق نصّي آخر شخصية آدم –عليه السلام- مصوّراً حادثة امتناع إبليس عن السجود له استكبارا بنظره إلى عنصره الأعلى (النار) عن عنصر آدم الترابي، وما عرف ما أبطن الله له فيه من سبحات الأسماء الإلهية والإحاطة، فكان عصيانه سبب خروجه من الجنة إلى الأرض وكراهيته لآدم وذريته. "ويشير ابن عربي "بإبليس" إلى خاطر الاتحاد، وهو المقام الذي يرجوه العارف ويخشى عدم تحققه بسبب وسوسة الشيطان إبليس –لعنة الله عليه.

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص10، 11.

[2] المصدر نفسه، ص40.

ويكثّف الشاعر من تنويع شخصياته التاريخية، فيستحضر شخصيتين بارزتين ذُكِرا في القرآن الكريم: السّامريّ* وذو القرنين**، يقول ابن عربي في بائيته "طُنْبُ الحُسْن":

سَامِرِيُّ الوَقْتِ قَلْبِي، كُلَّمَا أَبْصَرَ الآثَارَ يَبْغِي المَذْهَبَا

وإِذَا هُمْ شَرَّقُوا، أو غَرَّبُوا كَانَ ذو القَرْنَيْن يَقْفُو السَّبَبا[1]

واضح أن استدعاء الشاعر لهذين الشخصيتين المتناقضتين يعكس مدى وعيه بتجربتهما ودلالتهما الرمزية في القرآن الكريم حيث يجسد من خلالهما مواقفه الروحية، فيستحضر السامري فيما فعله لما قبض من أثر جبريل، من باب التشبيه فقط لأنّه في مقام المعرفة يريد اقتفاء أثر المعارف التي تحملها حقائق الأرواح العلوية أينما ظهرت وعرفها تتبعها وأخذ منها مهما اتسعت، وكثرت وتباعدت ويكنى عن ذلك بالمشرق والمغرب، فيصبح قلبه مالك الصّفتين مثل ذي القرنين الذي كان ملك لما بين المغرب والمشرق، وجمع بين القوّة والسلطان، والعدل والإيمان.

ومن التناصات التاريخية استدعاء ابن عربي لشخصية "الملك المنصور"* في قوله:

فَأَسْلَمتْ، وَوَقَانَا اللهُ شِرَّتَهَا وَزَحْزَحَ المَلِكُ المنصورُ إبليسَا[2]

---

* السامري: شخصية يهودية خبيثة ذكره الله في القرآن الكريم في سورة طه، وهو الذي أغوى بني إسرائيل بعد أن ذهب موسى إلى الله، فأخرج السامري عجلا جسدا له خوارا فأضل كثيرا من بني إسرائيل فدعا عليه موسى.

** ذو القرنين: اسم شخص ورد في القرآن الكريم كملك عادل، وسبب تسميته "بذي القرنين" تعود إلى وصوله للشرق الغرب. وأورد ابن كثير في تاريخه "البداية والنهاية" أنه عبد صالح كان في زمن الخليل إبراهيم عليه السلام وأنه نبي أو ملك"، ج2، ص102.

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص157.

[2] المصدر نفسه، ص34.

* أبو عامر محمد بن أبي عامر المنصور (327-392هـ) الحاكم الفعلي للخلافة الأموية في الأندلس. ينظر: الحلّة السيّراء، لابن الأبار، ص268-272.

يشير ابن عربي بالملك المنصور إلى خاطر العلم والهداية الذي زحزح وأبعد إبليسا سوسته حين انقادت إليه الأنفاس ووقاها الله سطوتها: "فإنّ خاطر الاتحاد مقام صعب قلّ من حصل فيه فسلم من القول بالاتحاد والحلول"[1].

تلك أهم الشخصيات الذكورية التي ضمّنها الشاعر في ديوانه والتي استطاع أن يحوّلها إلى جزء من تجربته الصوفية الخاصة، موظفا دلالتها الرمزية وطاقتها الإيحائية مما أكسب خطابه الشعري شعرية وانفتاحية أدّى بالقارئ إلى الانتقال من واقعه الحاضر إلى واقع آخر.

## 2- استحضار الشخصيات الأنثوية:

حظيت المرأة بمكانة مميّزة في "ترجمان الأشواق" كيف لا والديوان كله خصصه ابن عربي في غزل ومدح "النظام"، أو عين الشمس والبهاء؟! التي اتخذها رمزا موحيا دالا على حبّه الإلهي، وصورة ناصعة لكلّ ما هو مرغوب ومحبوب بوصفها أعظم مجلى للجمال الإلهي، ولحقائق الحق.

ومن أشهر الشخصيات الأنثوية التي استحضرها الشاعر شخصية "بلقيس" ملكة سبأ وبعض أسماء محبوبات العرب إثراءً لشعره وإغراء لمتلقيه يظهر ذلك من خلال هذه الأبيات:

مِنْ كُلِّ فَاتِكَـــةِ الأَلْحَاظِ مَــــالِكَةٍ          تَخَالُهَا فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِّ **بِلْقِيسَا**

**وَنَـــادِ بِدَعْـــدٍ والرَّبــَـابِ وزَينـــب**          **وهِنْدٍ وَسَلْمَى ثم لُبْنَى** وَزَمْــزَمِ

سَلاَمٌ عَلَى **سَلْمَى**، وَمَنْ حَلَّ بالحِمَى          وحُقَّ لِمثْلِي، رِقَّةً، أَنْ يُسَلِّمَــا

لَنَا أُسْوَةٌ فِي بِشْرٍ **هِنْد وأُخْتِــهَـــا**          **وَقَيسٍ ولَيْلَى، ثُمَّ مَيَّ وغَيْلاَنَ**

واذْكُرَا لِي حَدِيثَ **هِنْدٍ ولُبْـــــنَى**          **وسُلَيْمَى، وزَيْنَبٍ وعِنَـــانِ**[2]

[1] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص13.

[2] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص30-39-41-63-104.

يستلهم الشاعر شخصية الملكة "بلقيس" المتميّزة بجمالها وحكمتها وذكائها التي قال تعالى في شأنها –على لسان سليمان- ﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ [1].

بها إلى الحكمة الإلهية، و"بلقيس" عند ابن عربي" أنثى متولّدة بين الجنّ والإنس، فإنّ امّها من الإنس، واباها من الجن، ولو كان ابوها من الإنس وامها من الجنّ لكانت ولادتها عندهم، وكانت تغلب عليها الروحانية، ولهذا ظهرت بلقيس عندنا ويقصد عند معشر الصوفية ويضيف ان تسميتها "بلقيس" لتولدها بين العلم والعمل، فالعمل كثيف والعلم لطيف"[2]. ولعل هذا التميّز الذي خصت به الشخصية البلقيسية هو الذي دفع بالشاعر إلى استحضارها في ترجمانه ليدل بها على كلّ حكمة إلهية تحصل للعبد في خلوته تك به عن مشاهدة ذاته، إنها باختصار لحظة تجلٍ في صورة عاشقة جمعت بين القوة والحكمة، والجمال والفطنة.

وثمة صنف آخر من الشخصيات النّسوية أبى الشاعر إلا أن يوظفها في ديوانه، وهي أسماء أشهر محبوبات (دعد- الرّباب-زينب- هند-سلمى- ليلى- مي- غيلان- لبنى- ..) التي كان يضرب بهنّ المثل في الحب العذري، حيث ارتبط كلّ عاشق باسم معشوقته فغدت ثنائيات عشقية* كتبها التاريخ في سفر الخلود وحضرت بكثافة في "ترجمان الأشواق" إذ كرّرها الشاعر في أكثر اتساعا وعمقا دلالات إلهية، ومعان عرفانية، وإيحاءات صوفية "فإن الله تعالى –على حد تعبير ابن عربي- ما هيّم هؤلاء وابتلاهم بحبّ أمثالهم إلاّ يقيم بهم الحجج على من ادّعى محبّته، ولم يهم في حبّه هيمان حين ذهب الحبّ بعقولهم وأفناهم عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم فأحرى من يزعم أنه يحبّ من هو سمعه وبصره، ومن يتقرّب إليه أكثر من تقرّبه ضعفا"[3].

كلهنّ أنثى واحدة مهما تعدّدت الأسماء والصور، فالحب الحقيقي الأصلي هو الحب الإلهي، وما حبّ المرأة إلا فرع منه "فكلّ اسم إيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات

---

[1] سورة النمل، الآية 23.

[2] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص9.

* جميل بثينة –قيس بن الملوح وليلى- قيس بن الذريح ولبنى، ذو الرمة ومي...

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص41.

الروحانية والمناسبات العلوية... وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق نفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف"[1].

بهذا التصريح يؤكّد للقارئ أنّ حبّه الإنساني امتزج مع حبّه الإلهي وأن عشقه "للنظام" وذكره للحسنوات إنما يقصد بها الحقيقة الإلهية فهند* إشارة إلى مهبط آدم –عليه السلام- وما يختص بذلك الموطن من الأسرار، ولبنى** إشارة إلى اللبانة وهي الحاجة، وسليمى حكمة سليمانية بلقيسية، وعنان*** علم أحكام الأمور السياساتيات، وزينب**** انتقال من مقام ولاية إلى مقام نبوة، وليلى***** من الليل، وزمان المعراج والإسراء والتنزلات الإلهية من العرش الرحماني بالألطاف الخفية إلى السماء الأقرب من القلب الأشوق، أما "مي"****** فهي الخرقاء التي لا تحسن العمل، ومن لم يحسن العمل كان العامل غيره ﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ﴾[2]،[3] و"دعد"******* و"الرّباب"******** ترمزان إلى معان إلهية، وأسرار خفية...

---

[1] ترجمان الأشواق، ابن عربي، ص25.

* هند: صاحبة بشر الأسيدي من بني عبد الغزى شاعر إسلامي وهي شاعرة كذلك.

** لبنى: صاحبة قيس بن ذريح (توفي سنة68هـ من شعراء العصر الأموي)، ينظر الأعلام، الزركلي، ج5، ص205، 206.

*** عنان: جارية الناطقي.

**** زينب: من صواحب عمر بن أبي ربيعة (23-93هـ)، ينظر الأعلام، الزركلي، ج5، ص52.

***** ليلى: صاحبة قيس بن الملوح (توفي 68هـ) الملقب بمجنون ليلى بنت سعد وهو من أهل نجد

****** مي: صاحبة ذي الرّمة.

[2] سورة الصافات، الآية 96.

******* دعد: اسم أميرة عربية من عنية الجمال اشترطت مهمرها أن يكون أجمل قصيدة تصفها ويكون صاحب القصيدة زوجا لها.

******** الرباب: من متوافر العرب.

[3] ذخائر الأعلاق، ابن عربي، ص82، 83.

لقد استطاع ابن عربي وبمهارة فائقة أن يستحضر الغائب الصامت ويجعله حاضرا متحركا، وذلك بإخراجه من إطاره الدلالي الضيّق إلى فضاء أرحب تتعانق فيه تجارب عدّة، وتتماهى فيه رؤى مختلفة ساعيا إلى تحقيق أهداف بنائية جمالية من جهة ومعرفية روحية من جهة أخرى.

وفي هذا التعالق والتقاطع إنتاج جديد، وإبداع وانفتاح على كل الآثار السابقة وهو ما منح الترجمان رقيا وأصالة وشمولا، وأكسب معانيه الشعرية عمقا وتفاعلا.

# خاتمة

## خاتمة:

الحمد لله الذي منّ علينا بإتمام هذا البحث الذي تناولنا فيه شعرية الخطاب الصوفي "ترجمان الأشواق" لابن عربي –نموذجا– والذي نخال أن نتائجه تتمحور حول ثلاثة محاور أساسية أحدهما يتعلّق بالشعرية، وثانيهما يرتبط بالخطاب الصوفي عند ابن عربي وثالثهما يتمثّل في الدراسة الأسلوبية والتحليلية لديوان "ترجمان الأشواق"، وللتفصيل أكثر تمّ تسجيل هذه النقاط:

1- رغم اختلاف النظريات في تحديد معنى التصوّف، وتاريخ نشأته وتطوره إلاّ تشترك في أنه ظاهرة إنسانية ذات طابع روحي يتخطى عوالم الحس ليعتلي المطلق واللامتناهي، ويجمع التصوف الإسلامي بين العلم والعبادة فهو الدين الخالص الذي يسعى إلى تحقيق العبودية وتعظيم الربوبية، وهو تصفية للقلب وتطهيره من الدنس والكدر لنيل السعادة الأبدية والرقي الروحي.

2- سيرة حياة "محي الدين ابن عربي" التراثية الزاخرة بالمواقف والمشاهد والأسرار والأنوار والإشراقات... صنعت منه رجلا عظيما ومتصوّفا ممتازا جامعا للعلوم كلّها، وملمّا بالثقافات على اختلافها، كيف لا وهو الذي جمع في مذهبه "وحدة الوجود" بين الفكر الفلسفي المبني على التحليل، والفكر الصوفي الإسلامي القائم على الكشف والذوق؟ ليخرج بنظرية فلسفية صوفية لا تعترف إلاّ بالوجود الحقيقي وهو الله، تتولّد عنها جملة من المبادئ: الحقيقة المحمدية، أو الإنسان الكامل، الحب الإلهي ووحدة الأديان.

3- تتداخل التجربة الشعرية والتجربة الصوفية إذ تنطلقان من ذات واحدة، ذات إنسانية شاعرة تمجّد الوحدة والانفراد وتنسلخ عن الواقع لتعبّر عما يتدفق في أعماقها من مشاعر وأفكار ورؤى في قالب شعري خلاّق، تسعى لتحقيق الإبداع والجمال.

4- يعدّ الرمز الأنثوي في الخطاب الشعري الصوفي بعامة وعند "ابن عربي" على وجه الخصوص أحد الأنساق المعرفية التي جسّدت روح التجربة الشعرية الأكبرية، إنّها منبع الحبّ والجمال والعطاء والخصوبة ترتبط بكل القيم السامية والأخلاق الرفيعة، وتختزل في كينونتها وأنوثتها أسرار الكون وآيات التقديس، وحبّ ابن عربي للمرأة إنّما هو هيام وولع بالحق لأنّه يرمز بالصورة الأنثوية إلى صاحب الصورة وخالقها.

5- أثار مفهوم "الشعرية" إشكالا عند النقاد العرب القدامى والمحدثين بسبب عدّد معانيها، واختلاف مسمياتها، فهي تتعلّق بدراسة خصائص النص الأدبي، وتكشف عن قيمته الجمالية، وهي ترتبط بنظم الكلام "عبد القاهر الجرجاني"، وعمود الشعر "المرزوقي"...، تحاول أن تحقق التناسق والانسجام من خلال المزاوجة بين مختلف المستويات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية.

6- يتداخل مفهوم "الخطاب" مع جملة من المصطلحات كالجملة، والقول والكلام، والنص...، ويتضمّن معنى المحاورة والمشافهة التي تشترط طرفين أحدهما مخاطِب، وثانيهما مخاطَب، حيث تتشكل الجمل في نظام متتابع ونسق منسجم لتؤدي وظائف متعدّدة، تفاعلية تواصلية وتداولية.

7- يسعى الخطاب الصوفي بوصفه خطابا إشاريا معقدا إلى إعادة تشفير اللغة، وذلك عن طريق إفراغها من دلالتها المعجمية وشحنها بدلالات جديدة تخدم التجربة الشعرية والعرفانية فيجعل الرمز وسيلة الصوفي في الإسراء والعروج نحو السماء، واختراق عوالم الغيب يجتاز بلغته الرمزية السائد والمألوف إلى اللامتناهي من المعاني والدلالات والأسرار، لأنّ اللغة المعيارية عاجزة عن الإفصاح الكاشف للمواجيد الروحية، فهو يبحث دوما عن الباطن الخفي والحقيقة الربانية عبر رحلة إبداعية مليئة بالإشارات والتلويحات، وهذا التعبير الرمزي الانزياحي يحقّق للقصيدة الصوفية شعريتها وجماليتها.

8- يمثل ديوان "ترجمان الأشواق" رائعة من روائع الشيخ محي الدين ابن عربي، فهو نموذج حي لشاعريته الوجدانية الصادقة، وشعرية وجمالية خطابه العرفاني الروحي، اتخذ الغزل جسرا للعبور من الحب الطبيعي إلى الحب الإلهي، واستطاع من خلال رمز "النّظام" أن يجمع بين الجوهر النسوي، والجوهر الروحي في قالب شعري خلاّق، فأنَّ تَوَجَّهْتَ في الديوان وجدت صورة "الأنثى" المتجلّية للحكمة الإلهية، والحب الأبدي، والجمال المطلق، مستعملا لغة خاصة مشحونة بالرمز والمجاز، تعدل عن المعنى الظاهري إلى المعنى الاستعاري الانزياحي لتشكَل رؤية جديدة ومتحرِرة من أغلال الماضي، تنفرد بأبعادها العرفانية، ونفحاتها الوجدانية وتسعى إلى تحقيق الخصوصية الشعرية والجمالية.

9- إنَ الدراسة الأسلوبية للترجمان، وتحليل قصائده الغزلية وفق الإجراءات المنهجية الحديثة تحيل بالضرورة إلى الكشف عن المناحي اللغوية والأسلوبية التي يزخر بها

المتن الصوفي الأكبري، فقد أفصحت الكثافة الصوتية والتدافق الإيقاعي في النسق الشعري عن التوترات النفسية واللواعج الروحية للشاعر من خلال الموسيقى الخارجية المتمثلة في البحور والقافية وحرف الروي، والموسيقى الداخلية التي اشتملت ظاهرتي التكرار والتجنيس.

10- أما فيما يتعلّق بالمستوى الأسلوبي فقد عمل البحث على تتبع جمالية الانزياح بشقّيه، الانزياح التركيبي والذي اقتصرنا فيه على عارِضَيْ التقديم والتأخير والاعتراض، والانزياح الدلالي، بما في ذلك الحقول الدلالية، حيث أجاد الشاعر التلاعب بالصورة البيانية والبديعية كالتشبيه، الاستعارة، الكناية، الطباق... ليعبّر عن رؤيته العميقة وتجربته الشعرية وتظهر شعرية التناص في ثنايا الديوان حيث ألفينا الشاعر متأثرا بالقرآن الكريم والشعر العربي القديم، وببعض الشخصيات الإسلامية والتاريخية ليخلق تشكيلا فنيا جماليا يكشف عن مهارة ابن عربي وسعة ثقافته واطّلاعه.

ولا نزعم بعد هذا الجهد المتواضع أنّنا استوفينا كل جوانب البحث، ولكنّنا قرأنا واستفدنا فأملنا أن نكون وفّقنا.

كما يقول عماد الأصفهاني: "إنّي رأيت أنّه ما كَتَبَ أحدهم في يومه كتابا إلاّ قال في غده لو غُيّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد ذاك لكان يُسْتَحسَنْ، ولو قُدّمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ ذاك لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

فالحَمْدُ للَّه الذِي          يُحْمَدُ أَعْطَى أَوْ مَنَعَ

ديوان ابن عربي

ولله الحمد من قبل ومن بعد.

# ملحق المصطلحات

## المصطلحات الصوفية:

**الأبد**: نعت من نعوت الله تعالى والفرق بين الأزلية والأبدية أن الأزلية لا بداية لها ولا أولية والأبدية لا نهاية لها ولا آخرية. (اللمع، الطوسي، ص441).

**الاتحاد**: هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي الكلّ به موجود بالحق، فيتحد به الكل من حيث كون كلّ شيء موجودا به معدوما بنفسه، لا من حيث أنّ له وجودا خاصا اتّحد به فإنّه محال (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص49).

**الاتصال**: هو ملاحظة العبد عينه متصلا بالوجود الأحدي قطع النظر من تقيد وجوده بعينه، وإسقاط إضافته إليه فيرى اتصال مدد الوجود، ونفس الرّحمن إليه على الدوام بلا انقطاع حتى يبقى موجودا به. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص50).

**الأحد**: هو اسم الذات باعتبار انتقاد تعدّد الصفحات والأسماء والنسب والتعينات عنها. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص51).

**الأحدية**: هي مرتبة ظهور الحق بمرتبة تفريده في الوجود حيث لا وجود لشيء معه سبحانه وتعالى. والأحدية هي تجلية بذاته لذاته عن ذاته، مع محو جميع النسب من الأسماء والصفات والكثرة والغيرية. (قاموس المصطلحات الصوفية، أيمن حمدي، ص45).

**الإحسان**: هو التحقّق بالعبودية على مشاهد الحضرة الربوبية بنور البصيرة "كأنك تراه". (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص52).

**الأحوال**: هي المواهب الفايضة على العبد من ربّه، إما واردة عليه ميراثا للعمل الصالح المزكى للنفس المصغى للقلب، وإمّا نازلة من الحقّ امتنانا محضا، وإنّما سميت أحوالا لتحويل العبد بها من الرسوم الخلقية ودركات العبد إلى الصفات الحقية ودرجات القرب، وذلك هو معنى الترقي (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص52).

**الإرادة**: بدء طريق السالكين وهي اسم لأول منزلة القاصدين إلى الله تعالى... والإرادة مقدمة كلّ أمر فما لم يرد العبد شيئا لم يفعله، فلمّا كان هذا أوّل الأمر لمن سلك طريق الله

**عزّ وجل سمّى**: إرادة تشبيها بالقصد في الأمور الذي هو مقدّمتها. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص350).

**الأزل**: معناه القِدَم، والأزل والأزلية لله تعالى، لا يتسمى بالأزل شيء غير الله. (اللمع، الطوسي، ص441).

**الاسم الأعظم**: هو الخاص بالذات لا غيره، وهو اسم الإحاطة، ولا يتحقق بجميع ما فيه إلاّ واحد في الدّهر، وهو الفرد الجامع، هذا هو الاسم الباطن، أما الاسم الظاهر فهو اسم المرتبة، الجامع لمرتبة الألوهية... (قاموس المصطلحات الصوفية، أيمن حمدي، ص46).

**الإشارة**: تكون مع القرب ومع حضور الغيب، وتكون مع البعد. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص243).

**الاصطلام**: هو الوله الغالب على القلب، وهو قريب من الهيمان. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص55)، هو نوع وَلَهٌ يرد على القلب فيسكن تحت سلطانه. (معجم اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص340).

**الأصل**: هو الشيء الذي يكون له تزايد، فأصل الأصول الهداية، و(الفرع)، ما تزايد من الأصل. (اللمع، الطوسي، ص240).

**الأفق الأعلى** هو نهاية مقام الروح، وهي الحضرة الواحدة، والحضرة الآلوهية. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص56).

**الإلهام**: إلقاء في القلب على سبيل التقييم أو الوحي القاطع (صدق الخواطر). (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص2298).

**الألوهية**: مرتبة للذات لا يستحقها إلا الله. والألوهية عند ابن عربي هي طائفة الأسماء الإلهية التي يتصف بها الحق من حيث كونه إلها –أي معبودا– (قدوس...) أما الربوبية فهي ة الثانية من الأسماء الإلهية التي يتّصف بها الحق من حيث كونه مدبّرا للوجود،

ومتصرّفا فيه (الخالق- -برّ...)، فالألوهية مرتبة الذات من حيث كونها يعبد ويقدس في مقابل الربوبية المسؤولة عن المربوب... (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص85).

**الأنثى**: هي عبارة عن النفس بكلية ويعتبرها ابن عربي أحد وجهي الحقيقة الإنسانية، يرى أنها شقيقة الرجل، تنال ما يناله من المقامات والمراتب... الأنثى أو حواء هي صفة أو محل الانفعال والتكوين في مقابل صفة الفعل (الرجل-آدم) وهي مرتبة التفصيل في مقابل مرتبة الجمع... (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص143-144).

**الأنس**: الاعتماد على الله تعالى، والسكون إليه والاستعانة به. (اللمع، الطوسي، ص96). أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب وهو جمال الجلال. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص236).

**الإنسان الكامل**: هو محمد صلى الله عليه وسلّم أو بعبارة أخرى الحقيقة المحمدية... فهي أصلا لصاحبها الذي خُلِقَ إنسانا كاملا، وهي تحقّق لأكمل الرجال الذين جاهدوا في سلوك طريقها. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص161).

**الأنوار**: حقيقة معلومة، وهي الضياء. (قاموس الكلمات الصوفية

**الباطل**: نقيض الحق، وهو العدم، إذ لا وجود في الحقيقة إلاّ للحق (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص62).

**البرزخ**: هو الحايل بين الشيئين، ويعبّر به عن عالم المثال الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجرّدة (الدنيا والآخرة (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص63).

**البرق**: أول ما يبدو للعبد من اللاّمع النوري، فيدعون إلى الدخول في حضرة القرب من الرّب للسير إلى الله. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص63).

**البَسْط**: في مقام القلب بمثابة الرّجاء في مقام، النّفس، وهو وارد يقتضيه إشارة إلى قبول ورحمة وأنس، ويقابله القبض. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص63). حال من

يسع الأشياء ولا يسعه شيء، وقيل هو حال الرجاء.(اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص236).

**البصيرة** قوّة للقلب منورة بنور القدس، يرى بها حقائق الأشياء وبواطنها بمثابة البصر للنّفس الذي ترى به الأشياء وظواهرها. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص64).

**البعد**: هو التدنّس بمخالفته، والتجافي عن طاعته. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص80).

**البقاء**: ضدّ الفناء وهو إشارة إلى بروز الأوصاف المحمودة. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص67). رؤية العبد قيام الله على كل شيء. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص236).

**التجريد**: إماطة السويّ والكون عن القلب والسر. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص238).

**التجلي**: هو الظهور، والتجلي بالأسماء الإلهية يكون لكلّ عارف على قدر مرتبته. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص49)، هو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب. (معجم اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص173).

**التحقيق**: تكلّف العبد لاستدعاء الحقيقة جهده وطاقته. (اللمع، الطوسي، ص413).

**التحلي**: يكون التحلّي بجملة الفضائل بعد التخلّي عن جملة الرذائل. (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، محمد بن بريكة، ص230).

**التخلي**: هو اختيار الخلوة ، والإعراض عن كل ما يشغل عن الحق. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص239)، والمتخلي والمتجلي كلاهما في طريق الحق (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، د/ محمد بن بريكة، ص232).

**الترقي**: هو التنقل في الأحوال والمقامات والمعارف. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص241).

**التسليم**: الانقياد لأمر الله تعالى وترك الاعتراض... (التعريفات، الجرجاني، ص50).

**التصوف**: الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا وباطنا... وهو الأخلاق الإلهية. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص244).

**التقديس**: تنزيه الحق عن كل ما لا يليق بجنابه وعن النقائص الكونية مطلقا... (التعريفات، الجرجاني، ص57).

**التلقي**: أخذك كما يرد من الحق عليك. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص241).

**التلوين**: تنقل العبد في أحواله، وهو أكمل المقامات، وحال العبد فيه حال قوله تعالى: ﴿كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ سورة الرحمن الآية 29. (اصطلاحات الصوفية ابن عربي، ص239).

**التمكين**: هو التمكّن في التلوين، وقيل حال أهل الوصول. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص240). مقام الرسوخ والاستقرار على الاستقامة. (التعريفات، الجرجاني، ص59).

**التواجد**: استدعاء الوجد بضرب من اختيار، وليس لصاحبه كمال الوجد إذ لو كان لكان واجدا. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص139).

**التوبة**: ترك الزلّة في الحال، والندم على ما فات، والعزم على أنّه لا يعود لما رجع عنه. هي الرجوع، رجوع بالوجود، فالعبد يرجع إلى الحق بوجوده. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص239، 240).

**التوحيد**: هو وجود عظمة وحدانية الله تعالى وحقيقة قربه لذهاب حسّ العبد وحركته لقيام الله تعالى له فيما أراد منه. (اللمع، الطوسي، ص224).

**جامع الكلم**: ما يكون لفظه قليلا ومعناه جزيلا. (التعريفات، الجرجاني، ص65).

**الجسد**: هو ما ظهر من الأرواح، ويمثل في جسم ناري أو نوري. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص65). كل روح تُمَثل بتصرّف الخيال المنفصل... (التعريفات، الجرجاني، ص67).

**الجلاء**: ظهور الذات المتقدسة لذاته في ذاته، والاستجلاء: ظهورها لذاته في تعيناته. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص65).

**الجلال**: هو احتجاب الحق سبحانه عنّا بعزّته أن نعرفه بحقيقته. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص66)، نعوت القهر من الحظرة الإلهية. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص409).

**الجمال**: هو تجلّيه بوجهه لذاته، فلجماله المطلق جلال... ولكل جمال جلال ووراء كل جلال جمال. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص66). نعوت الرحمة والألطاف من الحضرة الإلهية. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص236).

**جمع الجمع**: الجمع ما سلب عنك، والفرق ما نسب إليك. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص114). الاستهلاك بالكلية، وفناء الإحساس بما سوى الله عز وجل عند غلبات الحقيقة. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص146).

**الجمع والفرق**: الجمع رؤية الصفات والفرق رؤية الأفعال. (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، د/ محمد بن بريكة، ص231).

**الحال**: ممن يرد على القلب من غير تعمد منهم، ولا اجتلاب، ولا اكتساب لهم من: طرب، أو حزن أو قبض أو شوق... فالأحوال: مواهب. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص133).

**الحب** تعلّق خاص من تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحب بهذا التعلّق إلى صفة المحبوب. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص302).

**الحجاب**: حائل يحول بين الشيء المطلوب المقصود وبين طالبه وقاصده، يقول أحد الصوفية: "اللهم مهما عذبتني بشيء فلا تعذبني بذلّ الحجاب". (اللمع، الطوسي، ص300).

**الحرف**: هو كلّ حقيقة مفردة في أيّ عالم من العوالم، تسمّى في عالم الثبوت حرفا غيبيّا، وفي عالم الوجود: حرفا غيبيّا. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص320).

**الحريّة**: إقامة حقوق العبودية لله تعالى، فهو (العبد) حرّ ما سوى الله. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص413).

**الحزن**: حال بقبض القلب عن التفرق في أودية الغفلة، وهو من أوصاف أهل السلوك. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص245).

**الحس**: رسم ما يبدو من صفة النفس. (اللمع، الطوسي، ص424).

**الحضور**: هو تنبه خاص يطرأ على قلب العبد إلى أمر معين، فيحضر معه، وفي هذه الحال تفترض الغيبة. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص328).

**حقّ اليقين**: نفس اليقين ويكون لأصحاب المعارف. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص171).

**الحق**: هو الله، وهو الشرع أو الشريعة التي أرسل الله بها المرسلين... (المعجم الصوفي، د/ عاد الحكيم، ص337).

**حقيقة الحقائق** هي عبارة عن حقيقة معقولة تجمع في ذاتها جميع ماهيات الحق والخلق المعقولية، فهي مجموع ماهيات الحضرتين الإلهية والكونية وهي بذلك أصل العالم. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص345).

**الحقيقة المحمّدية**: هي أكمل مجلى خلقي ظهر فيه الحق، بل هي الإنسان الكامل بأخص معانيه. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحيم، ص348).

**الحقيقة**: مشاهد الربوبية، والحقيقة شهود لما قضي وقدر، وأخفى وأظهر. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص168).

**الحلول**: عبارة عن اتحاد الجسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر. (التعريفات، الجرجاني، ص82).

**الخُلق**: حسن الصحبة مع الحق، والخلق أمّا مع الحق فالوفاء بعهده والشكر على كل ما منه، والعذر من كل ما منك، وأمّا مع الخلق فبذل المعروف، وكف الأذى واحتماله. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص258).

**الخَلق**: فعل ينسحب على كل ما سوى الله، فالله الخالق، وكل ما عداه يشمله فعل خلقه. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص425).

**الخلوة**: محادثة السرّ مع الحق حيث لا ملك ولا أحد. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص242).

**الخواطر**: خطاب يرد على الضمائر، وهو قد يكون بإلقاء ملك الإلهام وقد يكون بإلقاء شيطان الوسواس وقد يكون أحاديث النفس (الهواجس) وقد يكون من قبل الحق سبحانه (خاطر حق). (الرسالة القشيرية، القشيري، ص169).

**الخوف**: سراج القلب، به يبصر ما فيه من الخير والشر. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص236).

**الخيال** حقيقة برزخية بين عالم المعاني المجردة وعالم المحسوسات. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص447).

**الذات**: من حيث ماهية: هي عين قائمة، وهي متصفة بجميع صفات الألوهية وأسمائها ولكنها في غاية البعد ونهاية الصعوبة في الإدراك لها والعلم بها. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص62).

**الذكر**: حضور يورث الشهود والفتح (الكشف) وهو القرآن. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص487).

**الذوق**: من ثمرات التجلي، ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص155).

**الرّجاء**: تعلّق القلب بمحبوب سيحصل في المستقبل، وبالرجاء عيش القلوب واستقلالها. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص244).

**الرّغبة**: رغبة النفس في الثواب ورغبة القلب في الحقيقة ورغبة السرّ في الحق. (اصطلاححات الصوفية ابن عربي، ص240).

**الرّقائق**: الصلات الممتدة بين الحقائق أو الذوات، تشبه في رقتها أشعة الشمس في امتدادها إلى البصير. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص535). والرقائق والدقائق واللطائف عبارة عما يغمض من حقائق المعارف والعلوم والأسرار. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص64).

**الرهبة**: رهبة الظاهر في تحقيق الوعيد، ورهبة الباطن لتقليب العلم ورهبة لتحقق أمر الصبق. (اصطلاحات الصوفية ابن عربي، ص240).

**الروح**: هو حصول الاستعداد من الصورة المسواة لقبول التجلّي الإلهي الدائم الذي لم يزل ولا يزال. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص540).

**الرياض**: تدلّ على الحظوظ والاقتصار على الحقوق مع تمرين الجوارح على موافقة حكم الشرع ومخالفة مقتضى الطبع. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص210).

**الزّهد**: خلق العبد غير متعدي إلى غيره، كماله في باطن الإنسان، وهو من المقامات التي يتصف بها العبد إلى حين موته. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص553).

**السالك**: هو الذي مشى على المقامات بحاله لا بعلمه فكان العلم له عينا. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص234).

**الستر**: هو الحجاب بما يحويه من مقومات إيجابية، حيث أنه دليل على المستور به. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص561).

**السّحق والمحق**: عبارتان مترادفتان وهما فناء العبد بالكلية. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص63).

**السرّ**: فيض من الأنوار الإلهية يرد على العبد قبل الفينة إذا سرى في ذاته، وقلبه حمل الذات على طلب الحق ومنعها من الباطل ومتابعته عملا وحالا. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص66).

**السّراب**: هو إحدى الصور التمثيلية الكثيرة التي استعان بها ابن عربي ليعبّر عن علاقة الحق بالخلق في ظلّ الوحدة الوجودية. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص568).

**السفر**: عبارة عن القلب إذا أخذ في التوجه إلى الحق تعالى بالذكر. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص234).

**السكر**: غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغنية. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص153).

**الشاهد**: ما يشهدك بما غاب عنك: يعني يُحضر قلبك لوجوده قال القائل:

وفي كلّ شيء له شاهد يدلّ على أنه واحد. (اللمع، الطوسي، ص415).

**الشريعة**: أمر بالتزام العبودية، فالشريعة جاءت بتكاليف الخلق، فالشريعة أن تعبده، والحقيقة أن تشهده. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص168).

**الشطح**: هو ما ينطق به بعض العارفين مما يوهم أو يقتضى أنّ لهم شفوفا وعلوّا على مراتب النبيين والمرسلين. (قاموس المصطلحات الصوفية، أيمن حمدي، ص67).

**الشهود**: هو المشاهدة عند ابن عربي. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص659). والمشاهدة هي حضور الحق من غير بقاء تهمة. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص159).

**الشوق**: اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشوق. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص532).

**الشيخ**: هو الذي رفعت له جميع الحجب عن كمال النظر إلى الحضرة الإلهية نظرا عينيا وتحقيقا يقينيا. (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص74).

**الصبا**: النفحات الرحمانية الآنية من جهة مشرق الروحانيات والدواعي الباعثة على الخير. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص156).

**الصّحو**: رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة والعبد في حال سكره بشاهد الحال وفي حال صحوه بشاهد العلم. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص153، 154).

**الصّعق**: الفناء عند التجلّي الرباني. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص242).

**الصفوة**: هم المتحققون بالصفاء عن كدر الغيرية. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص158).

**الصور**: هي مبدأ الكثرة والتفاضل في الوحدة الوجودية. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص706).

**الطريق**: الطريق إلى الله، ولفظ "الطريق" عند ابن عربي يشمل التجربة الصوفية بكاملها. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص722). هو عبارة عن مراسم الحق تعالى المشروعة التي لا رخصة فيها. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص234).

**الطّوارق**: ما يطرق قلوب أهل الحقائق عن طريق السّمع فيجدد لهم حقائقهم. (اللمع، الطوسي، ص422).

**الطّوالع**: أنوار التوحيد تطلع على قلوب أهل المعرف بتشعشعها فيطمئن ما في القلوب من الأنوار بسلطان نورها كالشّمس الطّالعة إذا طلعت يخفى على الناظر من سطوة نورها أنوار الكواكب وهي في أماكنها. (اللمع، الطوسي، ص422).

**الظلّ**: مرورية الأغيار بغير وجود الواجد خلف الحجاب. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص242).

**الظلام**: هو عبارة عن عدم النور عما من شأنه أن يتنور، ولهذا سمي الكفر ظلمة لعدم نور الإيمان عن قلب الإنسان الذي من شأنه يتنور به. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص184).

**العارض**: ما تعرض للقلوب والأسرار من إلقاء العدو والنّفس والهوى. (اللمع، الطوسي، ص419).

**العارف**: من أشهده الله ذاته، وصفاته، وأسماءه، وأفعاله، والمعرفة تحدث من شهوده. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص124).

**العالم**: صورة الحق، والحق هوية العالم، وروحه، وهو من أطلعه الله على ذلك، لا عن شهود، بل عن يقين، وعالم الجبروت: عالم الأسماء، والصفات الإلهية، وعالم الأمر: عالم الملكوت والغيب وهو عالم الأرواح والروحيات لأنها وجدت بأمر الحق بلا واسطة مادة ومدّة. وعالم الخلق: هو عالم الملك والشهادة وهو عالم الأجسام والجسمانيات، وهو ما يحدث بعد الأمر بمادّته ومدّته. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص125).

**العبادة**: هي غاية التذلل لله، وهو للعامة. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص125).

**العبرة**: ما يعبّر به عن ظواهر أحوال الناس في الخير والشر. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص148).

**العبودية**: هي الوفاء بالعهود، والرضا بالموعود، وحفظ الحدود، والصّبر على المفقود... هي مقام من شهد نفسه لربّه. (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، د. محمد بن بريكة، ص225).

**العرش**: هو عرش الرحمن المشار إليه في الآية الكريمة: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ سورة طه، الآية 5. وهي مرتبة وجودية، وأول عالم الخلق، يتلوها الكرسي. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص791).

**العزم**: استجماع قوى الاستقامة، وتوطين النّفس على ملازمة الصراط المستقيم. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص269).

**العشق**: آخر مقامات الوصول والقرب... وهو الذات المحض الصّرف الذي لا يدخل تحت رسم ولا نعت ولا وصف. (الإنسان الكامل، عبد الكريم الجبلي، ص85).

**العقل الأول**: هو مرتبة الوحدة، وهو إجمال العلم واللوح المحفوظ تفصيله. (التصوف الإسلامي، من الرمز إلى العرفان، محمد بن بريكة، ص22).

**العموم والخصوص**: العموم: ما يقع من الاشتراك، والخصوص: وحدية كل شيء. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص243).

**الغربة**: الانقطاع عن متاع الدنيا وطيباتها، وصرف الهمة عن لذاتها وشهواتها. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص338).

**الغشية**: غيبة القلب بما يرد عليه، ويظهر ذلك على ظاهر العبد. (اللمع، الطوسي، ص416).

**الغوث**: هو القطب حين يلتجئ إليه، ولا يسمى في غير ذلك الوقت غوثا. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص185). هو واحد الزمان وموضع نظر الحق من العالم. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص415).

**الغيب**: كلّ ما ستره الحق عنك منك لا منه. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص243).

**الغيبة**: غيبة القلب عن مشاهدة الخلق بحضوره ومشاهدته للحق. (اللمع، الطوسي، ص341).

**الغيرة**: كتمان الأسرار والسرائر، وغيرة الحق: ظنته بأولياءه وهم الظنائن. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص240).

**الفتوح**: كل ما يفتح على العبد من الله تعالى بعدما كان مغلقا عليه من النعم الظاهرة والباطنة كالأرزاق والعبادة والعلوم والمعارف والمكاشفات وغير ذلك. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص152).

**فرق الجمع**: هو تكثر الواحد بظهوره في المراتب التي هي ظهور شؤون الذات الأحدية، وتلك الشؤون هي الحقيقة اعتبارات محضة لا تحقق لها إلاّ عند بروز الواحد الحق بصورها. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص153).

**الفقر**: تجريد النفس من التعلّق بها، والميل إليها. (معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص279).

**الفناء**: سقوط الأوصاف المذمومة، فمن ترك مذموم أفعاله بلسان الشريعة يقال: أنه فني عن شهواته. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص148).

**الفيض**: (الدائم) هو بحكي الحق المستمر في صور العالم المحسوس. (المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، ص890).

**القبض**: حالة بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرّجاء، فالقبض للعارف بمنزلة الخوف للمستأنف. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص136).

**القرب**: عبارة عن الفناء بما سبق في الأزل من العهد الذي بين الحق والعبد في قوله تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى﴾ سورة الأعراف، الآية 172. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص161).

**القطب**: هو الواحد الذي هو موضع نظر الله تعالى من العالم في كلّ زمان، وهو على قلب إسرافيل عليه السلام. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص162).

**القلب**: محل الكشف الإلهام... أداة المعرفة، المرآة التي تتجلى فيها معاني الغيب، وتتنزّل عليها الحكم... وهو القوّة الخفيّة التي تدرك الحقائق الإلهية إدراكا واضحا جليا لا يخالطه شكّ. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص917).

**الكشف**: بيان ما يستتر على الفهم فينكشف عنه للعبد كأنه رأي عين. (اللمع، الطوسي، ص462).

**الكمال**: هو التحقيق الوجودي، والكامل هو من كان في ذاته صورة جامعة لكلّ الحقائق. (المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، ص982).

**الكون**: اسم مجمل لجميع ما كوّنه المكوّن بين الكاف والنون. (اللمع، الطوسي، ص432). هو كل ما تكوّن في الوجود الظاهر، وهو الصفات الخلقية في مقابل الصفات الحقيّة (الحضرة الإلهية). (المعجم الصوفي، د/سعاد الحكيم، ص986).

**اللّحظ**: ملاحظة نور الكشف الملبس لباس التولي، المذيق طعم التجلي... (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص325).

**اللطيفة**: إشارة تلوح في الفهم، وتلمع في الذهن، ولا تسعها العبارة لدقة معناها. (اللمع، الطوسي، ص448).

**اللوامع**: أنوار ساطعة تلمع لأهل البدايات من أرباب النفوس الضعيفة الظاهرة. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص92).

**اللوائح**: يطلق على ما يلوح للحس من عالم المثال... وهو من الكشف الصوري. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص92).

**اللوح**: هو النفس الكلية، والكتاب المبين. (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، محمد بن بريكة، ص226).

**المثل**: هو الإنسان، وهي الصورة والتي فطر عليها. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص244).

**المجاهدة**: أصل المجاهدة وملاكها: فطم النفس عن المألوفات، وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص190).

**المجلى**: جمعه مجالي، وهي مظاهر مفاتيح الغيوب ضبطها الصوفية في خمسة هي: أ- مجلى الذات الأحدية. ب- مجلى البرزخية ومقام قاب قوسين). ج- مجلى عالم الجبروت، وفيه تنكشف الأرواح القدسية. د- مجلى عالم الملكوت. هـ- مجلى عالم الملك. (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، محمد بن بريكة، ص227).

**المحاضرة**: حضور القلب، وقد يكون بتواتر البرهان.(الرسالة القشيرية، القشيري، ص159). حضور القلب مع الحق في الاستفاظة من أسمائه تعالى. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص100).

**المحبة**: آية الاختصاص، ونتيجة الاصطفاء، والإخلاص من قوله تعالى: ﴿ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ﴾ سورة المائدة، الآية 54. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص307).

**المحو**: فناء أفعال العبد في فعل الحق، والطمس فناء الصفات في صفات الحق. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص100).

**المراد**: عبارة عن المجذوب عن إرادته مع تهيأ الأمور له فجاوز الرسوم كلها والمقامات من غير مكابدة. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص234).

**المراقبة**: علم العبد باطلاع الرب سبحانه عليه، فاستدامته لهذا العلم مراقبة لربه... (الرسالة القشيرية، القشيري، ص332).

**المريد**: هو الذي عرف جلال الربوبية، وما لها من الحقوق في مرتبة الألوهية على كلّ مخلوق... (قاموس الكلمات الصوفية، أيمن حمدي، ص87). هو المتجرّد عن إرادته. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص234).

**المسامرة**: محادثة الحق للعبد في سرّه لأنّها في اللغة هي المحادثة ليلا. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص102).

**المشاهدة** حضور الحق من غير بقاء تهمة، وصاحب المشاهدة ملقى بذاته، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص159).

**المعرفة**: هو العلم وكل علم معرفة، وكل معرفة علم وكلّ عالم بالله عارف. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص510).

**المقام**: ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع تصرف ويتحقق به بضرب تطلب، ومقاساة تكلّف. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص132).

**المكاشفة**: حضور القلب بنعت البيان، غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل، ولا مستجير من دواعي الريب، ولا محجوب من نعت الغيب. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص159).

**الملك**: عالم الشهادة، وملك الملك: هو الحق في حال مجازاة العبد على ما كان منه مما أمر به. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص108).

**الملكوت**: عالم الغيب. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص244).

**المناجاة**: مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار. (اللمع، الطوسي، ص426).

**الموت**: تفريق لأجزاء الإنسان، ورد كل جزء إلى أصله. (المعجم الصوفي، د/ سعاد الحكيم، ص1029).

**النّفس**: روح يسلّطه الله تعالى على نار القلب ليطفئ شرارها. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص237).

**النور**: اسم من أسماء الله تعالى، وهو تجلية باسمه الظاهر، أعني الوجود الظاهر في صور الأكوان كلّها، وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الذاتية والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب. ونور الأنوار: هو الحق تعالى. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص118).

**الهمة**: التوجه إلى الحق بالكلية، وعقد الهمة بالطاعة والوفاء بعهد التوبة. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص304).

**الهُـوَ**: الغيب الذي لا يصحّ شهوده. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص244).

**الهواجس**: الخواطر النفسانية. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص72). الخاطر الأول وهو الخاطر الرباني. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص233).

**الهواجم**: ما ترد على القلب بقوة الوقت من غير تعمل من العبد، وهي البوادة المذكورة. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص72).

**الهوى**: ميل النّفس إلى مقتضيات الطبع والإعراض عن الجهة العلوية بالتوجه إلى الجهة السفلية. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص72).

**الهيبة**: أعلى من القبض، والأنس أتم من البسط، وحق الهيبة الغيبة، فكل هائب غائب. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص138).

**الواحد** سم الذات بهذا الاعتبار، والواحدية: اعتبار الذات من حيث انتشاء الأسماء منها حديثها بها مع تكثرها بالصفات. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص73).

**الوارد**: ما يرد على القلب من الخواطر المحمودة من غير تعمل، ويطلق بإزاء كل ما يرد من كلّ اسم على القلب. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص237).

**الوجد**: شعلة متأججة من نار العشق يستفيق لها الروح بلمع نور أزلي وشهود نفعي. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص371).

**الوجود**: إدراك حقيقة الشيء، وهو أصفى مراتب الشهود، ووجود الحق عينه بعينه. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص371).

**الوقت**: ما أنت فيه، جاءت متوهم علق حصوله على حادث متحقق. (الرسالة القشيرية، القشيري، ص130).

**الولاية**: هي قيام العبد بالحق عند الفناء عن نفسه، وذلك بتولي الحق إياه حتى يبلغه غاية مقام القرب والتمكين. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص79).

**الوله**: إفراط الوجد. (اصطلاحات الصوفية، ابن عربي، ص238).

**اليقظة**: التنبه والتيقظ في التحرّز عن دواهي الشيطان، والتحفظ عن التخيلات الموجبة للخذلان. (اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، ص190).

**اليقين**: رؤية العيان بقوة الإيمان وهو ثلاث درجات: (1- علم اليقين وهو أدناها، 2- عين اليقين وهو أوسطها، 3- حق اليقين وهو أعلاها). (التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، محمد بن بريكة، ص229).

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

## قائمة المصادر والمراجع:

1. الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، آنا ماري شيمل، ترجمة محمد إسماعيل السيد ورضا حامد قطب، منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ط1، 2006.
2. ابن عربي حياته مذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1965.
3. ابن عربي حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، دط، 1979.
4. ابن عربي ومولد لغة جديدة، د. سعاد الحكيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
5. ابن عربي، حياته، مذهبه وزهده، فاروق عبد المعطي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413-1993.
6. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، عبد الحميد حميدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
7. إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، ج3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، 1982.
8. إحياء علوم الدين، أبو حامد محمد الغزالي، ج3، تحقيق، محمد الدالي بلطة، المكتبة العصرية، بيروت، ط4، 1999.
9. أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مادة خطب.
10. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1417-1997.
11. استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

12. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.
13. أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق رثير، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954.
14. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، رابح بوحوش، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت.
15. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار الميسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.
16. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام مسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1997.
17. الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج–، أماني سليمان داوود، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.
18. الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السّد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، 1997.
19. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الغربي الجديد، يوسف وغليسى، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2008.
20. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مطبعة النهضة، مصر، دط، دت.
21. الإعراب من قواعد الإعراب، ابن هشام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، دت.
22. أفاق العصر، جابر عصفور، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997.
23. أقطاب الصوفية السيد أحمد البدوي، د. عبد الحليم محمود، دار المعارف القاهرة، ط5، 1119.
24. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

25. الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، عباس يوسف الحداد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2005.

26. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

27. الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، عبد الكريم الجيلي، تحقيق أبي عبد الرحمن بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418-1997.

28. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد البارودي، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، دت.

29. انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

30. إيقاظ الهمم في شرح الحكم ، أحمد بن محمد بن عجينة الحسني، تقديم محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، دط، 1119.

31. الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين،، دار المناضل للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1995.

32. البلاغة الواضحة، علي الجارم ومصطفى أمين، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010.

33. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسن بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1973.

34. البنى الأسلوبية، د. حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

35. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، مصطفى السعداني، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت.

36. بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1986.

37. البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دط، 1984.

38. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مريض الحسيني الزبيدي، ج21، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، طبعة الكويت، دط، دت.

39. تاريخ الأدب العباسي رينولد بنكلسون ترجمة وتحقيق صفاء خاصي، منشورات المكية الأهلية، بغداد، دط، 1967.

40. تاريخ الفلسفة الإسلامية، هنري كوريان، ترجمة نصيرة مروة، منشورات عويدات، بيروت، دط، 1966.

41. تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، أمين يوسف عودة، عالم الكتب الحديثة للنشر، الأردن، ط1، 2008.

42. التجربة الشعرية عند ابن المقّرب –مضمونها وبناؤها الفني–، د. عبده عبد العزيز قلقلة، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 1407-1986.

43. التجليات الإلهية، محي الدين بن عربي، تحقيق عثمان إسماعيل يحي، مركز دانشكاهي، طهران، دط، 1988.

44. تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

45. تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

46. تحليل الخطاب في نظرية أحداث اللغة دراسة تطبيقية لأساليب التأثير والإقناع الحجاجي في الخطاب السنوي في القرآن الكريم، د. محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، 1435-2014.

47. التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، محي الدين ابن عربي، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ-2003م.

48. ترجمان الأشواق، محي الدين ابن عربي، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، 2004.

49. التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.

50. التصوّف الإسلامي من الرّمز إلى العرفان، د. محمد بن بريكة، دار المتون للنشر والطباعة، الجزائر،ط1، 2006.

51. التصوف المنشأ والمصادر، إحسان إلهي ظهير، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1406 – 1986.

52. التصوف والمتصوفة، جان شوقلي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999.

53. التصوف، ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، ترجمة: إبراهيم خورش، دار عبد الحميد يونس حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1984.

54. التعرّف لمذهب أهل التصوّف، أبو بكر محمد ابن إسحاق البخاري الكلاباذي، تحقيق: آرثر جون أربيري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

55. تفسير القرآن الكريم سورة "ص"، محمد بن صالح العثيمين، دار الثريا للنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2004.

56. تلبيس إبليس، أبو الفرح ابن الجوزي البغدادي، دار ابن خلدون، الإسكندرية، دط، دت.

57. التناص ذاكرة الأدب، تيفن سامويل، ترجمة نجيب غراوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2007.

58. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

59. جماليات المكان، باشلار، ترجمة: غالب صليبا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، دت.

60. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، تدقيق: يوسف العميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1991.

61. جواهر القلوب، أبو حامد الغزالي، تحقيق: جميل إبراهيم حبيب، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، دط، دت.

62. حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، الرباط، ط2، 1988.

63. الحداثة الشعرية –الأصول والتجليات–، محمد فتوح، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007.

64. حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987.

65. حقيقة العبادة عند محي الدين ابن عربي، كرم أمين أبو كرم، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1417-1997.

66. الحقيقة في نظر الغزالي، د. سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، دط، 1965.

67. الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.

68. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ج1 تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دط، 1913.

69. خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة محمد معتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

70. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الإيمان، ط1، 1987.

71. الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت، 1982.

72. الخطاب، ميلز سارة ترجمة يوسف بغول، مطبعة البعث قسنطينة، 2004.

73. الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، هنري كروبان، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم الرباط، ط2، 2006.

74. الخيال عالم البرزخ والمثال، ابن عربي، جمع وتأليف محمود الغراب، دمشق، ط2، 1404-1984.

75. دراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، دط، 1960.

76. في التجربة الصوفية، نهاد خياطة، دار المعرفة –دمشق– ط1، 1414هـ-1994.

77. دلالية النص الأدبي –دراسة سيميائية للشعر الجزائري–، د. عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

78. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دط، دت.

79. ديوان ابن عربي بشرح أحمد حسن بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1416هـ-1996م.

80. ديوان أبي تمام الطائي، محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال، دت.

81. ديوان أبي مدين، جمع وترتيب: العربي بن مصطفى الشوار، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938.

82. ديوان أبي نواس، ج3، تحقيق: إيفالد فاغنر، فهرسة مصطفى قرمد، دار النشر فرانز شتاينر، ط1، 1972.

83. ديوان امرئ القيس، ضبطه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط5، 2004.

84. ديوان جميل بن معمر، شعر الحب العذري، تحقيق: حسين نصّار، دار مصر للطباعة، مصر، دط، 1979.

85. ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

86. ديوان عنترة بن شداد، خليل الخوري، مطبعة الآداب، بيروت، دط، 1893.

87. الديوان، أبو فراس الحمداني، رواية أبي عبد الله، بن الخصب بن خالوية، دار الطباعة والنشر، بيروت، 1979.

88. الديوان، ذو الرمة، تقديم: أحمد حسن سبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

89. رحيق الشعرية الحداثة، بشير تاوريريت، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006.
90. رسالة القدس، ابن عربي، تقديم: طه بدوي علام، عالم الفكر، القاهرة، دط، 1989.
91. الرسالة القشيرية، القشيري أبو القاسم عبد الكريم القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود بن الشريف، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1989.
92. الرسالة، الشافعي، تحقيق محمد شاكر، المكتبة العلمية، القاهرة، ط1، دت.
93. رسائل ابن عربي (عنقاء المغرب)، ابن عربي، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، دط، دت.
94. رسائل ابن عربي، ابن عربي، حيدر أباد الركن، مطبعة جمعية دار المعارف العثمانية، دط، 1948.
95. الرمز الشعري عند الصوفية، جودت نصر، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط3، 1983.
96. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، دط، 1977.
97. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
98. شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن أحمد المرزوقي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
99. شرح الكوكب المنير، محمد بن أحمد بن علي الفتوحي المعروف بابن النجار الحنبلي، تحقيق: د. محمد الزحيلي ود. نزيه حماد، مكتبة العيديان، السعودية، دط، دت.
100. شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
101. شرح ديوان عمر ابن الفارض، ج1، جمعه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2002م.

102. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، دار طوبقال للنشر، ج3، ط1، 1990.

103. الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، يوسف وغليسي، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منثوري، قسنطينة، 2007.

104. الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، حسن ناظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط3، 2003.

105. الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

106. الشعرية، تزفيتان تيودوروف، ترجمة شكري المبخوث، ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

107. شمس المغرب سيرة الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي ومذهبه د. محمد علي حاج يوسف، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، سورية، حلب، ط1، 1427-2006.

108. شهيدة العشق رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت.

109. الصاحبي في فقه اللغة العربية وسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، شرح أحمد حسن بسيج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ61997م.

110. صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1423هـ-2002م (كتاب الشهادات).

111. صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت.

112. صفة الصفوة، ابن الجوزي، تحقيق محمود الفاخوري ومحمد رواس قلعجي، دار الوعي، حلب، دط، 1969.

113. الصلة بين التصوف والتشيع، كامل مصطفى الشيبي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1982.

114. الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط1، 1371هـ-1952م.

115. الصوفية في الإسلام، د/ نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1422-2002.

116. الصوفية والتصوف في ضوء الكتاب والسنة، الشيخ السيد يوسف، السيد هاشم الرفاعي، الكويت، ط1، دت.

117. الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط3، 1991.

118. طبقات الأولياء، ابن الملقن سراج الدين، ج1، تحقيق نور الدين شربيه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.

119. طبقات الصوفية، السلمي أبو عبد الرحمن، تح: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1986.

120. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، مصر، دت، ج3.

121. الطواسين، أبي المغيب الحسين بن منصور الحلاج البيضوي البغدادي، تحقيق: لويس ماسينيون، باريس، دط، 1913.

122. الظاهر والمختفي –طروحات جدلية في الإبداع والتلقي-، عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

123. العدّة في أصول الفقه، القاضي أبي يعلى محمد بن الحسن الفراء البغدادي الحنبلي (380هـ-458م)، تحقيق: د. أحمد بن علي سير المباركي، ج1، المملكة العربية السعودية، ط3، 1414هـ/ 1993.

124. عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، جابر عصفور، دار الآفاق لعربي، بغداد، 1985.

125. علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

126. علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985.

127. علم الدلالة، د. أحمد عمر مختار، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993.

128. علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

129. العلم والشعر، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

130. علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، محمد أحمد قاسم، د. محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.

131. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1404هـ-1981م.

132. عوارف المعارف، أبو حفص السهروردي، المكتبة العلامية الأزهر، مصر، دط، 1939.

133. عيار الشعر، محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

134. الفتاوي الحديثية، أحمد شهاب الدين بن حجر الهيثمي المكي، دار المعرفة، بيروت، ط2.

135. الفتوحات المكية، محي الدين ابن عربي، تحقيق أحمد شمس الدين، ج1، 2، 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

136. الفتوحات المكية، محي الدين ابن عربي، تحقيق أحمد شمس الدين، 9 أجزاء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

137. فصوص الحكم، الشيخ محي الدين ابن عربي، د/ أبو العلا عفيفي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1946.

138. سفة الصوفية في الإسلام (مصادرها ونظرياتها ومكانها من الدين والحياة)، محمود عبد القادر، دار الفكر العربي، ط2، دت.

139. فن الشعر أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

140. فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي، مطبعة بولاق، القاهرة، ج2، دط، 1983.

141. في الرواية والقصة والمسرح –قراءة في المكونات الفنية والجمالية السرية–، محمد تحريشي، دار دحلب، الجزائر، دت.

142. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

143. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط6، 1981.

144. في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985.

145. في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

146. في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية–، رمضان الصباغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1988.

147. قاموس المصطلحات الصوفية، أيمن حمدي، دار قباء، القاهرة، 2000.

148. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

149. القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

150. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1987.

151. قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي مبارك جنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

152. قضية التصوف (المنقذ من الظلال)، عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط5، 1119.

153. قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد، أبو طالب المكي، ج2، تحقيق د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، 1422هـ- 2001م.

154. كتاب المعرفة، ابن عربي، تحقيق سعيد عبد الفتاح، باريس، بيروت، دط، 1998.

155. الكتابة والتجربة الصوفية عبد الحق منصف، مطبعة عكاظ، الرباط، دط، 1988.

156. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود، تحقيق عبد الرازق المهدي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ج2، ط1، 1997.

157. كشف اصطلاحات الفنون، التهاوني تحقيق لطفي البديع، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، دط.

158. كشف المحجوب، الهجويري، تعليق: د. سعاد عبد الهادي قنديل، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 1974.

159. الكليات، أبو البقاء الكفوي بعناية عدنان درويش ومحمد المصري —مؤسسة الرسالة- بيروت، 1992.

160. لذّة النص، رولان بارث، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

161. لذّة النص، رولان بارث، ترجمة: محمد خير البقاعي، بيروت، لبنان، دط، 1988.

162. لسان العرب لابن منظور الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

163. اللسانيات، النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005.

164. لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

165. اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

166. اللمع، أبو نصر السراج الطّوسي، تحقيق: عبد الحليم عمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر ومكتبة المثنى، بغداد، دط، 1380هـ - 1960م.

167. الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، دت.

168. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ج1، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار النهضة للطبع والتوزيع، مصر، دط، دت.

169. مجموع الفتاوى، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، ج2، صبغ الأوقاف، السعودية، 2004.

170. محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، ابن عربي، ج1، دار صادر، 1968.

171. مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، دت.

172. المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، بوطارن، محمد الهادي، دار الكتاب الحديث، بيروت، دط، 2008.

173. المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ-1981م.

174. المعجم الفلسفي، د/ جميل صليبا، ج2، دار الكتاب اللبناني، لبنان، دط. 1982.

175. المعجم الفلسفي، مراد وهبة، يوسف كرم ويوسف شلال، القاهرة، ط2، 1970.

176. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

177. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425-2004.

178. معراج التشوف إلى حقائق التصوف، عبد الله أحمد بن عجيته تحقيق: عبد مجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، دط، دت.

179. مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول، والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

180. مفتاح العلوم، أبو بكر محمد بن علي السكاكي، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

181. مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000.

182. مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

183. مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض، هواري بلقندوز، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، ع6، 2006.

184. من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995

185. المنقذ من الضلال، أبو حامد الغزالي، تحقيق محمد بيجو، دار التقوى للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 1992..

186. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغريب الإسلامي، ط3، 1986.

187. المواقف الروحية والفيوضات السُّبُوحيّة، الأمير عبد القادر محي الدين الجزائري، ج1، تحقيق: د. عاصم إبراهيم الكياني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

188. الموسوعة الصوفية، أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية، د. عبد المنعم حنفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1412هـ-1992م..

189. الموسوعة الفلسفية العربية، معن زيادة، معهد الإنماء العربي، بيروت، مج1، ط1، 1986.

190. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988.

191. النص الغائي تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

192. النظرية الشعرية، جون كوهن، ج2، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.

193. نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، د. أحمد عبد المهيمن، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.

194. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، دط، 1987.

195. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

196. النقد والحداثة، عبد السلام مسدي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

197. ج البلاغة، علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ضبطه الدكتور صبحي الصالح، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1425هـ-2004م.

198. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)، ج4، تحقيق عبد العال سالم مكرّم، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، 1399هـ-1979م.

199. اليواقيت والجواهر في بيان عقائد أهل الكبائر، عبد الوهاب الشعراني، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

## الرسائل والدوريات:

- جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمزة حمادة، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2007-2008.
- الاستعارة في الخطاب الصوفي، جرّاح وهيبة، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2012.

## المجلات:


- الانزياح في الشعر الصوفي، أ. سليم سعداني، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، العدد الخامس، 2012.
- إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية، بغداد، 1993.
- التناص وإنتاجية المعنى، حميد الحمداني، مجلة علامات في النقد والأدب، السعودية، ج4، المجلد 10، 2001.
- علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة يوئيل عزيز، منشورات مجلة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985.
- الصوفية، حميدي خميس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، العدد 10.
- مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتوظيف، أ.د صبّار نور الدين، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، جامعة سيدي بلعباس، العدد الثالث، 2013-2014.


## قائمة المصادر بالأجنبية:


1. Dictionnaire Larousse, Paris, France.
2. Dictionnaire de la linguistique- quadrige/ presse universitaire de France, Mars, 1993, p65.
3. Introduction à l’analyse de la poesie, Jean Malino et Joelle Gardes, p122.
4. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique poétique.

5- THE TARJUMAN AL-ASHWAQ, a collection of mystical odes by MUHYIDDIN IBN AL-ARABI by Reylond A/ Nicholson, London, Royal Asiatic society, 1911

# فهرس الأعلام

فهرس الأعلام:

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات:

## الفصل الثالث: "ترجمان الأشواق" دراسة أسلوبية تحليلية